MIHAI RALEA

1977

BUCUREȘTI

MIHAI RALEA

SCRIERI

VOL. II

Ediție și studiu introductiv
de
N. Tertulian



EDITURA MINERVA

MIHAI RALEA

SCRIERI

VOL. II

MIHAI RALEA

SCRIERI

VOL. II

1977

BUCUREŞTI

MIHAI RALEA

SCRIERI

VOL. II

Ediţie şi studiu introductiv
de
N. Tertulian



EDITURA MINERVA

1 SGGÎoJ

MIHAI RALEA — CRITIC ŞI TEORETICIAN LITERAR

Pluralitatea preocupărilor, neobişnuita agilitate în tranziţiile de la un plan la celălalt al diferitelor activităţi spirituale, asociaţiile adeseori surprinzătoare, talentul de a mobiliza argumente dintre cele mai felurite pentru a sprijini o intuiţie centrală sînt constante ale scrisului lui Minai Ralea, pe care comentatorii săi nu au întârziat a le semnala. Au fost mai puţin identificate coordonatele unitare ale unei activităţi de o atît de caleidoscopică varietate. S-ar putea presupune că o materie atît de proteică şi fluidă se lasă greu cuprinsă în tiparele unei explicaţii unitare. Cum să conciliezi, de pildă, sub semnul unităţii, adeziunea lui Ralea la cîteva din tezele de bază ale sociologiei marxiste cu admiraţia sa simultană pentru ideile lui Durkheim şi ale şcolii sociologice franceze, spre a nu mai aminti de interesul său pentru neokantieni, Simmel sau Max Weber, profesiunile de credinţă în favoarea ştiinţei şi inteligenţei cu antipozitivismul său programatic, nutrit de referinţe repetate la Bergson, Nietzsche, W. James, simpatia sa pentru Anatole France sau Thomas Hardy, cu comprehensiunea particulară arătată unor scriitori dintr-o cu totul altă generaţie literară : Andre Gide, Proust sau Paul Valery ?

Ca un laitmotiv revine în cîteva din principalele eseuri ale lui Ralea convingerea că generaţia sa era cea a unei epoci de tranziţie, situată la răscrucea „între două lumi". Iintitulîndu-şi astfel culegerea de texte tipărite în 1943, autorul ne prevenea că din problematica lor ar trebui să se

desprindă „care a fost zbuciumul şi miopia unor generaţii suspendate în vidul cuprins între două evuri"[1]. Epoca de pînă la primul război mondial era definită de Ralea drept una de calm, previzibilitate şi securitate socială, întemeiată pe credinţa într-un progres rectiliniu, graţie aplicaţiilor nestingherite ale ştiinţei la creşterea şi ameliorarea producţiei capitaliste. „Noi n-am mai apucat aceste timpuri de o idilică linişte, cînd totul era clar, senin, luminos. Se credea atunci că civilizaţia, făcută din tehnică, ştiinţă, libertate şi capitalism, se va perfecţiona mereu."[2] Instabilitatea socială, provocată de urmările primului război şi de valul revoluţionar, a reactualizat „problemele insolubile şi chinuitoare", îngropate de generaţia pozitivistă, şi a zdruncinat liniştea acelor „comozi şi cuminţi burghezi ai cunoaşterii", care ar fi fost, după expresiva caracterizare a lui Ralea, pozitiviştii antebelici. Criza valorilor din vechea societate a caipitalismului liberal, premsonopolisit, era asociată, printr-o tranziţie fulgurantă, cu criza ideilor de determinism şi previzibilitate mecanică. Indivizii nu s-ar mai fi lăsat încadraţi în tiparele unui mecanism social omogen şi ferit de surprize. Soluţia de continuitate cu mentalitatea vechii generaţii se exprima în dorinţa de a reabilita noţiunile de diferenţă calitativă, de durată, de noutate şi imprevizibilitate. Ideea de *timp,* căreia Mihai Ralea i-a consacrat de altfel un text semnificativ[3], dobîndea o ascendenţă simptomatică. Revolta împotriva vechii mentalităţi a luat iniţial la Ralea, ca şi, pe un alt plan, la D.D. Roşea, forma unei critici împotriva pretenţiilor absolutiste ale intelectualismului sau a „grandomaniei ştiinţei", şi al unei aparent surprinzătoare năzuinţe de a reacorda un loc ideii de „mister" şi unor facultăţi ca „instinctul, sentimentul, intuiţia". Interesul său viu pentru filozofia lui Bergson îşi găsea aici rădăcinile, ca şi cel al eminentului

[1] Mihai Ralea, *Intre două lumi,* Editura „Cartea Românească", 1943, Bucureşti, p. 6.

[2] Idem, *Misiunea unei generaţii,* în volumul *Atitudini,* Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1931, p. 73.

[3] *Ideea de timp în conştiinţa modernă. Reflecţii în marginea lui Einstein şi Bergson,* eseu din 1924, reprodus în volumul *Psihologie şi viaţă,* Fundaţia pentru Literatură şi Artă «Regele Carol II», Bucureşti, 1938, p. 213—229.

hegelian D.D. Roşea pentru gînditori situaţi în fond la, antipodul lui Hegel : Pascal sau Unamuno[1]. S-a remarcat, ni se pare, prea puţin faptul că o generaţie de gînditori care va duce cîteva din cele mai strălucite bătălii împotriva misticismului filozofic şi politic din perioada interbelică şi-a hrănit iniţial gîndirea dintr-un impuls comun cu cel al adversarilor ei : reacţia antipozitivistă şi critica exceselor intelectualismului (să amintim aici că antipozitivismul şi antiscientismul au fost punctul de plecare în anatemele aruncate de Nae Ionescu şi de discipolii săi împotriva aceleiaşi „vechi mentalităţi").

Atitudinea aparent ambivalenţă a lui Mihai Ralea în problema supremaţiei intelectului şi a raţiunii[2] îşi află explicaţia în convingerea sa că noua mentalitate, care urma să se plămădească pe ruinele vechii lumi, îşi putea găsi o expresie morală şi gnoseologică în celebrarea ideilor de noutate, contingenţă şi libertate, risc şi eroism, din filozofiile lui Bergson sau Nietzsche. Progresismul politic şi moral se alia astfel la Ralea, într-o fuziune sui-generis, caracteristică însă pentru o întreagă generaţie, cu critica mecanicismului şi a „imperialismului ştiinţei" din filozofia lui Bergson sau cu admiraţia pentru „geniul eroic şi subtil" al iui Nietzsche.

0 ambivalenţă asemănătoare ne întîmpină şi în atitudinea sa faţă de marxism. Mihai Ralea a profitat fără îndoială miuflt de lectura textelor lud Marx şi Engels, ca şi ale altor teoreticieni ai socialismului, întreprinsă cu prilejul elaborării tezei sale de doctorat, *Ideea de revoluţie în doctrinele socialiste* (apărută la Paris, 1923). Critica marxistă a

[1] D.D. Roşea a retipărit textele sale despre Pascal şi Unamuno, apărute iniţial în două numere din 1924 ale *Vieţii româneşti,* în volumul *Linii si figuri,* Editura „Ţara", Sibiu, 1943, p 71—84 şi 183—194.

[2] „Am găsit în atmosferă... şi puţină modestie metafizică. Nu mai era optimismul patruzecioptiştilor de pretutindeni şi suficienţa lor beoţiană în puterile intelectului. Spontaneitate, libertate, complexitate, imprevizibilitate, pentru cîmpul cel larg al infinitului, din care abia o mica grădiniţă era cultivată după metodele ştiinţei. Dar chiar peste gardul ei şubred şi de nuiele se putea privi în zările albastre fără fund. De toate acestea am ţinut seamă cu sau fără voinţa noastră." *(Misiunea unei generaţii,* în *voi. cit.,* p. 75.)

societății burgheze, tezele despre lupta de clasă ca motor al vieții sociale și despre substratul ei economic, ideea corelației între politic și economic și în general între diferitele funcțiuni ale vieții sociale âl vor marca incontestabil, chiar dacă înțelegerea sa nu cobora pînă la temeiurile cele mai adînci ale concepției marxiste. Mihai Ralea a fost, printre intelectualii români de formație universitară apăruți după primul război mondial, alături de Petre Andrei, între cei dintîi care au acordat literaturii marxiste un loc atît de cuprinzător în preocupările lor. Alegerea subiectului pentru teza sa de doctorat este, dealtfel, elocventă prin ea însăși. Scrisorile sale din Paris și din Germania, tipărite în *Viața românească* de-a lungul anilor 1920—1923, includ analize extrem de perspicace și lucide cu privire la structura socială și viața politică și ideologică din cele două țări, demonstrînd multă finețe și flexibilitate în caracterizarea sociologică. Portretele unor oameni politici ca Millenand sau Joseph Caillaux, caracterizările unor Aristide Briand, Clemenceau, Poincare, Stressemann sînt adeseori remarcabile tocmai prin acuitatea cu care este dezvăluită legătura între fizionomia lor politică și poziția diferitelor grupuri sociale. Sub raport strict teoretic, ideea determinării economice a vieții sociale, și îndeosebi teoria crizelor economice formulată de Marx și Engels, ca și teza despre succesiunea necesară a diferitelor formațiuni sociale, culminînd cu abolirea claselor în viitoarea societate comunistă, i se păreau însă lui Mihai Ralea a fi afectate de o înțelegere mecanicistă și fatalistă a procesului istorico-social, pe care o considera inacceptabilă. Rezervele sale vizau ideea de necesitate economică implacabilă, ca și hegelianizarea vieții sociale, prin conceperea ei ca o succesiune de trepte necesare, cu un deznodămînt predeterminat prin jocul legilor dialectice : ambele variante, cea economistă și cea hegeliană, prin prisma cărora el interpreta în mod unilateral marxismul, îl determinau să califice adeseori ca „exagerate", prin „spiritul (lor) de sistemă", tezele socialismului științific și să caute a se imuniza împotriva mecanicismului prin recursul la idei din cuprinsul altor curente de gîndire. In *Ideea de revoluție...* găsim intermitent asemenea considerații simptomatice : „Numai într-o concepție pur mecanică, într-o concepție materialistă a istoriei, ca aceea a lui Marx, se poate concepe un processus economic, care s-ar desfășura independent de procesul politic"[1]; „Această concepție deterministă face pe Engels și Marx să excludă din ideea lor asupra revoluției orice *intervenție voluntaristă.* Elementul subiectiv, omenesc, e pentru ei de mică importanță. în determinismul social omul e un efect, nu e o cauză."[2] Observațiile de mai sus nu-1 împiedicau pe Mihai Ralea să-1 considere, în introducerea lucrării sale, pe Marx drept „un gînditor genial", care „a construit tactica modernă a socialismului", deoarece „a demonstrat că o revoluție socială nu poate avea loc decît atunci cînd sînt îndeplinite anumite condițiuni obiective"[3]. Incertitudinile cu privire la natura veritabilă a marxismului pot fi regăsite și în prejudecata, răspîndită dealtfel într-o anumită literatură a epocii (o împărtășeau spirite atît de diferite ca Benedetto Croce și W. Sombart) că tezele lui Marx cu privire la natura valorii economice, la plus-valoare și la concentrarea capitalului s-ar fi născut ca un reflex al militantismului său revoluționar, deci *a posteriori,* și nu ca adevăruri cu o valoare obiectivă, stabilite cu rigoarea omului de știință : „Marx a fost înainte de toate un revoluționar militant... Teoriile sale asupra valorii, asupra concentrării capitalului etc. au fost. inventate «a posteriori», pentru a dovedi existența imui proletariat internațional. Această teorie era utilă unei alte teorii mai însemnate, care e teoria claselor."[4]

Receptiv și sensibil la critica formulată de marxism împotriva societății burgheze, dar ferindu-se să accepte ideea unei soluții univoce a contradicțiilor sociale (de aci rezervele sale față de ideea abolirii claselor, vizibile în studiul *Sociologia claselor*[5], ca și față de practica bolșevismului, formulate într-o pagină sau alta din teza de doctorat), Mihai Ralea se arăta dornic să conserve un

[1] *Ideea de revoluție în doctrinele socialiste,* București, Editura Casei Școalelor, 1930, p. 155.
[2] *Ibid.,* p. 283.
[3] *Ibid.,* p. 27.
[4] *Ibid.,* p. 241—242.
[5] *Contribuții la știința societății,* București, Editura Casei Școallelor, 1927, p. 93-96.

punct de vedere atît de suplu asupra progresului istoric, încît să lase deschis un evantai de posibilităţi şi un spaţiu cît mai cuprinzător variatelor iniţiative individuale în tranziţia spre o viitoare organizare a societăţii. Este semnificativ că în paginile de încheiere ale tezei de doctorat, acolo unde urmau să se facă aplicaţiile nemijlocite la realitatea socială contemporană, ideea de revoluţie nu mai era privită atît din unghiul de vedere al transformării unor raporturi sociale determinate, cît ca o categorie a sensibilităţii şi conştiinţei moderne. Tînărul gînditor se arăta interesat de discontinuismul lui Ch. Renouvier, de reabilitarea- *ideii* de contingenţă prin lucrările lui Emile Boutroux, de mobilismul preconizat de Bergson, în care vedea tot atîtea reacţii împotriva vechiului mecanicism şi tot atîtea simptome de resurecţie a ideilor de libertate, relativitate şi devenire în mentalitatea contemporană (spiritualismul programatic al unor asemenea direcţii de gîndire nu-l stingherea cîtuşi de puţin). Emile Durkheim, căruia ina consacrat dealtfel unul din primele sale texte importante tipărite în *Viaţa românească* (1921), îl atrăgea deopotrivă prin exigenţa studiului pozitiv, riguros empiric, al societăţii şi instituţiilor ei, cît şi prin faptul că, alături de neokantieni, reabilita „autonomia sufletescului", acordînd conştiinţei şi formelor ei (în primul rînd, religia şi morala) un rol constitutiv, şi nu epifenomenal, în devenirea socială. Durkheim era caracterizat ca un „hegelian empiric" (sinteză paradoxală), autor al unei „sociologii idealiste a autorităţii clădită după un principiu empiric" şi care ar fi reuşit să concilieze ceea ce părea pînă la el ireductibil : obiectivismul lui Hegel şi subiectivismul lui Kant[1]. Cel care considera că procesul de tranziţie spre noi forme de organizare socială reclamă o reabilitate plenară a factorului *volitiv,* că într-un asemenea proces o nouă structură psihologică şi morală este chemată să joace un rol decisiv, era înclinat să vadă în concepţia lui Durkheim despre societate ca un ţesut de reprezentări colective un punct de

1 Mihai Ralea, *Emile Durkheim,* în *Contribuţii la ştiinţa societăţii,* ed. cit., p. 35 şi 37.

sprijin, deoarece ar fi repus în drepturi puterea modelatoare a factorilor sufleteşti.

Refuzul de a accepta, în consideraţiile sale strict teoretice (în analizele concrete, sub presiunea faptelor, lucrurile luau adeseori o altă înfăţişare), prioritatea factorului economic în dezvoltarea societăţii şi tăcerea păstrată faţă de o teză marxistă capitală : dialectica forţelor şi relaţiilor de producţie — se asociau la Mihai Ralea cu o simpatie pronunţată faţă de înţelegerea vieţii sociale preconizată de şcoala sociologică franceză, de la Levy-Bruhl şi Durkheim la Mauss şi Celestin Bougle (cel din urmă, profesor la Sorbona, i-a fost şi directorul tezei de doctorat). Studiile lui Levy-Bruhl despre mentalitatea primitivă şi ale lui Durkheim despre *Formele elementare ale vieţii religioase* (titlul celebrei cărţi tipărite în 1912 de şeful şcolii sociologice franceze) au exercitat asupra lui o puternică seducţie. Viaţa socială i se înfăţişa a fi determinată (cel puţin la originile ei şi încă mult timp după aceea) nu atît de imperativele producţiei şi reproducţiei materiale, cît de un sistem de valori, sau mai exact, de un *consensus,* care s-ar fi diversificat pe multiple planuri : religios, politic, juridic, economic etc. Poziţia lui Ralea trebuie înţeleasă în contextul mai larg al atitudinii sale antimecaniciste şi antipozitiviste : elanul său libertar, dornic să împiedice transformarea indiviziloir în simple efecte ale împrejurărilor exterioare, în rotiţe ale unor mecanisme impersonale, genera şi impulsul către o relaxare a determinismului biologic şi economic. Ataşamentul puternic pentru ideile liii Durkheim şi Levy-Bruhl cu privire la preeminenţa credinţelor şi riturilor religioase în viaţa triburilor primitive, cu corolarele lor : primitivii ar fi fost „impermeabili la experienţă" sau chiar gata în diverse împrejurări să acţioneze împotriva instinctului de conservare sub imperativul practicilor rituale, era legat la Ralea de valorificarea unei idei mai generale : aptitudinea indivizilor de a desfăşura şi activităţi „inutile" din punctul de vedere al exigenţelor luptei pentru existenţă. Să nu uităm o idee scumpă lui Durkheim : autonomia unor practici religioase şi a unor activităţi artistice în raport cu imperativele nemijlocite ale vieţii materiale din societă-

ţile primitive*. Opţiunile lui Ralea trebuie privite în multiplicitatea articulaţiilor lor. Se poate spune că sub influenţa lui Durkheim şi a şcolii sociologice franceze, alături de cea a doctrinelor socialiste, el a înţeles o dimensiune fundamentală a vieţii sociale: existînd ca fiinţe sociale, şi nu „robinsoniene", indivizii ajung să creeze sub presiunea determinismului social un şir de reprezentări colective, de credinţe şi idei, care ar depăşi sfera nevoilor strict individuale (cele pur biologice : foamea, instinctul sexual etc.) şi ar fi menite în ultimă instanţă să omogenizeze şi să fortifice existenţa grupului social (este procesul de geneză a ideologiei, în diversitatea formelor ei, pe care marxismul îl va analiza cu deplină rigoare ştiinţifică). Particularitatea poziţiei sale este însă că el ajunge să scindeze o asemenea .activitate creatoare de *valori,* care ar constitui viaţa interioară a societăţilor, de exigenţele adaptării la lumea exterioară.

Folosindu-se de tezele amintite, Mihai Ralea va căuta să pună în valoare cu multă energie forţa coercitivă a reprezentărilor colective, generate de presiunea socială (credinţe, idei, prejudecăţi etc.) în percepţia lumii exterioare, şi nu va ezita să preconizeze ideea unui „apriorism sociologic" în teoria cunoaşterii : percepţia lumii nu ar fi niciodată un act inocent, un contact genuin, virginal cu natura lucrurilor, ci ar fi condiţionată de sistemul de credinţe şi prejudecăţi al conştiinţei, generat de condiţia socială şi psihologică a individului. Peste cunoştinţele obiective generate de experienţa empirică şi ştiinţifică, s-ar suprapune credinţele şi prejudecăţile, impuse de presiunea grupului social. „Societăţile, ca şi indivizii, îşi creează realităţi aparte, basme mitologice, adeseori absurde, cîteodată chiar primejdioase, dar care în conştiinţa lor subiectivă au o anumită semnificaţie şi corespund la un anumit rol. Astăzi încă, aceste realităţi suprapuse sunt vii în viaţa societăţilor... Şi astăzi atîţia oameni ascultă realiîtiatea lor interioară, călcînd, cu toate pericolele, realitatea biologică." [1]

i Emile Durkheim, *Les formes elementaires de la vie religieuse,* Parte, 1925, Felix Alean, deuxieme edition, p. 54^, p. 605—606 şi urm.

în cîmpul epistemologiei, Mihai Ralea dorea aşadar să se situeze pe o poziţie intermediară între punctul de vedere al „realismului naiv", căruia îi reproşa identificarea conştiinţei cu simpla adaptare la exigenţele realităţii, fără a putea da seamă de funcţia ei plăsmuitoare, şi cel al kantismului ortodox, căruia îi reproşa de a fi transformat raţiunea şi categoriile ei într-un „capitol de cvasi-teodicee", în „afară de contingenţele şi vicisitudinile omeneşti". Conştiinţa nu vine în întâmpinarea realităţii dezarmată, ci înzestrată cu un număr de scheme şi ipoteze, destinate a o ajuta să se orienteze : Ralea va pune un accent special pe puterea fabulatorie a conştiinţei, chemată să asigure echilibrul personalităţii psihice prin diversele „acte de credinţă" (el va invoca mereu exemplul faimosului „pariu" al lui Pascal). Schemele şi ipotezele prezente în orice act perceptiv nu au însă un caracter transcendental, în clasicul înţeles kantian al cuvîntului, ci sînt determinate de condiţia psihologică şi socială specifică a subiectului. Mihai Ralea va nutri chiar credinţa că ar putea oferi „un regain de jeunesse" filozofiei kantiene, înlocuind ideea apriorismului transcedental prin cea a unui apriorism psihologic şi sociologic[2]. Să reţinem aci doar ideea caracterului *dinamic* al conştiinţei, văzută ca un complex de *tendinţe,* şi sub influenţa mult preţuitului psihiatru şi psiholog Pierre Jariet : propunînd studiul condiţionării actelor de cunoaştere prin structura diferenţiată a subiectului (determinat din unghiurile familiei, profesiunii, clasei etc), Mihai Ralea oferea un exemplu concludent al *relativismului psihologic şi sociologic,* pe care înţelegea să-1 promoveze în studiile sale din cele mai variate cîmpuri ale culturii.

Este sigur că Ralea a putut arăta o înţelegere egal de pătrunzătoare faţă de artişti atît de deosebiţi ca Gide sau

* Mihai Ralea, *Sociologia şi teoria cunoaşterii* în volumul *Contribuţii la ştiinţa societăţii,* p. 224—225.

Idem, *Legitimitatea apriorismului. Justificarea psihologica,* in volumul *Psihologie şi viaţă,* ed. cit., p. 281

Amiel şi Anatole France, Proust sau Rilke şi Balzac sau Thomas Hardy, Arghezi şi Sadoveanu sau Topîrceanu, deoarece propria sa alcătuire spirituală îi oferea resursele necesare pentru o asemenea disponibilitate a gustului. Exista în mod egal la autorul volumului *Atitudini* o sensibilitate ascuţită pentru starea de „provizorat moral" a epocii postbelice, pentru criza iremediabilă a valorilor dominante în vechea lume a progresului liberal şi certitudinilor pozitiviste, dar şi o sete de echilibru şi regenerare democratică a societăţii, vizibilă în formularea „ideii de ordine" ca fiind cel de al doilea imperativ esenţial al generaţiei sale[1]. Convingerea că vechile tipare ale conformismului burghez sînt condamnate la o eroziune fără , scăpare apare omniprezentă, fie şi subiacent, în consideraţiile lui Ralea : epicureismul, calculul rece şi prudenţa trebuiau să facă loc eroismului, spiritului de sacrificiu şi vieţii patetice. Un articol trimis din Paris revistei *Gîndirea,* apărut în numărul din februarie al anului 1922, ni-l arată statuînd o opoziţie semnificativă între mentalitatea epicureică şi plat-raţionalistă a occidentului şi spiritul jertfei şi mucenicie al eroilor marii literaturi ruse. „Un om inteligent în sensul occidental neagă cea mai uşoară contradicţie : prin aceasta omoară complexitatea ; nu cunoaşte cea mai slabă impreeiziune : prin aceasta distruge nuanţele ; ignorează cea mai mică şovăială : prin aceasta omoară evoluţia. Pe măsură ce omul devenea un perfect manechin logic, viaţa fecundă, cu absurditatea ei creatoare, cu elanul ei neînfirîoat de silogisme ori de norme, îl părăsea."[2] Alegîndu^şi ca leit-motiv, în juvenilul său elan antiintelectualist, ideea că „numai obscuritatea e fecundă", autorul articolului din *Gîndirea* celebra viaţa victorioasă, care ţîşneşte din „căutarea dureroasă" şi „chinul neastâmpărat", şi cita aprobator elogiul nietzschean al vieţii eroice : „Nimic nu ne-a devenit mai străin decît acest ideal al trecutului : pacea sufletului ; nimic nu ne face mai puţin poftă decît morala de ruminant (rumegător, n.n.) şi fericirea lîncedă a unei conştiinţe liniştite"[3]. Interesul lui Ralea pentru apostolii unei reforme morale, menite să dizolve filistinismul şi conformismul vechii lumi, de la Nietzsche, care ceruse „revizuirea tuturor valorilor", la Guyau, care visa o „morală fără constrîngere şi sancţiune", sau Ibsen, care revendicase drepturile absolute ale individului dincolo de orice autoritate[1], se asocia însă strîns, în planul convingerilor politice, cu fidelitatea sa faţă de idea^ Iul democtraţiei autentice. Admiraţia sa constantă pentru Constantin Stere şi portretul semnificativ pe care i l-a făcut, într-un ciclu de articole tipărite în *Adevărul* din iulie 1926 (retipărit în *Viaţa românească* la moartea lui Stere), o probează fără echivoc : „...Ceea ce e mai însemnat însă, pentru mine, e *aspectul patetic* al vieţii sale. Românii noştri trăiesc fără grandoare, fără risc, fără fior demonic. Eroismul şi mucenicia nu-i atrag.

Viaţa noastră e săracă, ternă, dar mai ales trivială, fiindcă e rezumată la valori de confort şi epicureică juisare. C. Stere a avut o viaţă plină ca a unui aventurier, ca a unui sfînt şi ca a unui tiran. A dominat însă aspectul eroic... C. *Stere e simbolul etic al democraţiei româneşti."*[2] Simetria cu ideile exprimate în articolul din *Gîndirea,* accentele fiind însă puse de astă dată pe eroismul luptei pentru instaurarea unei autentice democraţii, ni se pare elocventă.

Antinomiile din fiinţa unui scriitor ca Andre Gide, cu instabilitatea ei perpetuă şi oroarea ei de fixitate, au găsit în Ralea un interpret receptiv şi pătrunzător, deoarece criticul român descifra în tribulaţiile conştiinţei lui Gide o formă a crizei pe care o traversa vechea societate burgheză şi morala ei. Ideea gidiană a „disponibilităţii", şi una din expresiile ei extreme : teoria acţiunii imotivate şi a „actului gratuit", exemplificată în *Les Caves du Vatican,* puteau fi interpretate prin prisma şubrezirii vechilor convenţii şi norme morale drept simptome tipice ale anarhiei şi provizoratului din epoca postbelică. Mihai Ralea se arăta cu deosebire interesat de reflexele morale şi psihologice ale stării de criză. Pierderea încrederii în vechi-

[1] Cf. eseul *Misiunea unei generaţii,* în *voi. cit.,* p. 81 şi urm.

[2] *Rusia şi Europa,* în *Gîndirea,* 1 februarie 1922, p. 350.

[3] *Ibid.,* p. 352.

[1] *Ideea de revoluţie în doctrinele socialiste,* D 355

C. Ştire romanească > 1937 > numărul omagial dedicat lui

le norme şi tipare ar fi adus cu sine sentimentul de contingenţă a existenţei, ar fi reabilitat ideea de autonomie a voinţei şi de disponibilitate pentru actele cele mai imprevizibile ; noţiunea* de caracter unitar şi rectiliniu ar fi intrat într-o criză serioasă, fiind înlocuită prin ideea eului multiplu, eterogen şi chiar simultan contradictoriu. Cunoscutele consideraţii ale lui Gide despre structura morală a eroilor dostoievskieni îi ofereau criticului român o cheie pentru a interpreta opera însăşi a scriitorului francez. Ralea folosea prilejul pentru a pune în valoare paralela între discontinuismul moral şi psihologic al eroilor lui Gide şi discontinuismul filozofic, „antjdeterminist şi liberator", din curentele de gîndire ale vremii (Renouvier, Bouttroux, Bergson). Criticul identifica însă mai ales în cultul gidian al *sincerităţii,* în emanciparea programatică de imperativele externe (definite ca simple prejudecăţi şi ipocrizii), în toleranţa nu numai faţă de pasiuni, dar şi de vicii, inclusiv în interesul pentru straniu şi pervers (de aci preocuparea pentru Freud) tot atîtea simptome de reacţiune împotriva „filistinismului mincinos, cu virtutea sa adeseori suspectă"[1], dar şi incapacitatea lui Gide de a articula o adevărată nouă morală. Spiritul lui Gide era cel al unei tipice figuri de tranziţie, nu lipsit „de un anumit eroism, de o anumită grandoare" : „E o doctrină de viaţă scurtă, expresia primei reacţiuni contra principiilor, prejudecăţilor," ipocriziilor. Cum am mai spus, e un provizorat moral."[2]

Paralela între mentalitatea filozofică şi literatură, considerate deopotrivă ca expresii definitorii ale timpului, este urmărită şi în cazul operei lui Proust. Mihai Ralea a revenit în repetate rînduri, de la „Scrisorile din Paris" şi pînă la reflecţiile adunate în volumul *Valori,* trecînd prin diversele sale eseuri, asupra implicaţiilor sociale şi morale ale filozofiei lui Bergson. Critica împotriva mecanicismului şi determinismului ar fi exprimat la Bergson o reacţie împotriva vieţii artificiale şi mecanizate în condiţiile capitalismului şi industrialismului modern ; protestul împotriva unui tip de existenţă cuantificat şi standardizat

[1] Mihai Ralea, *Andre Gide,* în volumul *înţelesuri,* Bucureşti, 1942, Cugetarea Georgescu-Delafras, p. 274.

[2] Ibid.

avea drept termen compensatoriu reabilitarea ideii de calitate şi a purei vieţi interioare, cu fluxul ei genuin, nesupus „mecanismului excesiv care reglementează mişcările de manechin mort ale lumii moderne"[1].

în ordinea morală şi caracterologică, o asemenea reacţie duce la dizolvarea concepţiei silogistice asupra caracterului uman, la subminarea ideii de personalitate liniară şi la • celebrarea eului multiplu, comiplex şi disoontinou. Bogăţiile infinitezimale ale vieţii interioare, cu acele specifice „iintermittemoes du coeur", şi „progres irregulieirs de , l'oubli", despre care vorbea Proust, au fost explorate de romancierul francez cu o metodă sensibil influenţată de concepţia bergsoniană asupra duratei interioare, văzută ca adevărata zonă de autenticitate a sufletului. Marcel Proust apare în interpretarea lui Ralea ca echivalentul literar desăvîrşit al punctului de vedere bergsonian asupra temporali taţii psihice, al vieţii care „ţîşneşte peste cadrele artificiale ale modelajului aristotelic". „Proust i-a aplicat în literatură, la analiza psihologică şi la aceea a realităţilor exterioare, chiar *procedeele,* chiar maniera de disecare şi de dialectică. Dacă Bergson ar fi scris literatură, aşa ar fi scris-o."[2] Şi Mihai Ralea ilustrează cu exemple foarte convingătoare metoda proustiană, opusă celei balzaciene sau stendhaliene, de cufundare nemijlocită în fluxul discontinuu al vieţii interioare şi inegalabila facultate a romancierului de a lumina zonele clar-obscure ale inconştientului.

în acelaşi spirit este identificată şi *subtilitatea* ca o trăsătură definitorie a spiritului proustian. Formulînd observaţia foarte pătrunzătoare că „nu trebuie de confundat *subtilitatea* ou *delicateţea.* Aceasta e de ordin moral, cealaltă de ordin logic" şi văzînd în subtilitate „un fel de alexandrinism al delicateţei", criticul o atribuie condiţiei 'specific iudaice a romancierului (pentru exemplificarea ideii este invocată „dialectica scăpărătoare, turmentată pînă la neurastenie, a lui Bergson ori G. Simmel", în opoziţie cu „bun-simţul burghez şi bonom al lui Hegel sau

[1] M. Ralea, *Marcel Proust,* în voi. *înţelesuri,* ed. cit., p. 135.

[2] *Art. cit.,* p. 138.

Spencer", sau „dialectica artificioasă a iui Spinoza" în opoziție cu „argumentația realistă a lui Descartes", exemplu mai puțin persuasiv). Mihai Ralea nu se arată mai puțin receptiv pentru o asemenea atitudine, în care vede reacția adecvată față de o lume tot mai complexă și mai diferențiată.

Sensibilitatea lui Ralea față de o asemenea familie de scriitori, compusă îndeosebi din firi individualiste, dezadaptate în raport cu exigențele brutale ale societății, adevărați „eroi și martiri ai auto-analizei", de o finețe care sfidează morala curentă a „robustei biologii", o regăsim și în înțelegerea particulară arătată lui Henri Frederic Amiel. Egotismul, abulia, frica de acțiune și cultul purei interiorități erau trăsături ale lui Amiel fixate cu o mînă sigură de către critic. Convingerea că orice contact cu exterioritatea nu poate fi decît pătat de mărginire și imperfecțiune și că adevărata zonă de integritate a sufletului poate fi regăsită doar în interioritatea pură, critica intelectualismului în numele moralismului, a lui Socrate în numele lui Isus, ca și dezavuarea tendinței de a înlocui „sufletul" prin „spirit", religia prin filozofie, îl apropiau sensibil pe Amiel de romanticii germani ; rezervele sale explicite față de egalitarismul democratic, în care denunța pericolul ca uniformitatea să sacrifice „excelentul, remarcabilul, extraordinarul"[1], se înscriu în cadrul aceluiași perimetru de gîndire. Se poate spune că prin numeroasele sale reflecții de acest gen, cuprinse în paginile *Jurnalului intim* redactat pe la mijlocul secolului trecut, scriitorul elvețian anticipa romantismul anticapitalist al multora dintre scriitorii și gînditorii de mai tîrziu. Mihai Ralea se oprea îndeosebi asupra neobișnuitelor virtuți de autoanalist ale lui Amiel, insistînd asupra predilecției sale pentru zonele mobile și nedeterminate ale sufletului, pentru virtualitate, devenire și proteitate ; el identifică însă astfel în Amiel, pe bună dreptate, un precursor' al stărilor de spirit incorporate în neoromantismul și simbolismul de la sfîrșitul secolului trecut și începutul celui următor. Interesul special pentru un scriitor ca Amiel se explică poa-

i Henri Frederic Amiel, *Fragments d'un journal intime,* Ganeve-Raris 1922, p. 38-39, 43-44 și 49.

te și prin afinitățile între spiritul multora dintre reflecțiile din *Jurnal* și anumite componente ale gîndirii lui Ralea însuși. Să nu uităm critica lui Ralea împotriva „intelectualismului" și „raționalismului excesiv" al lumii burgheze moderne, prin care el înțelegea să denunțe mercantilizarea și mecanizarea existenței în condițiile civilizației capitaliste (sensibil influențat și de critica lui Marx și Engels, din *Manifestul Comunist,* la adresa societății burgheze ca agent de dizolvare a sentimentelor nobile), deplîngînd în același timp faptul că „de la politică la economie și de la artă la dragoste, misterul dispare pe nesimțite din lumea contemporană"[1]. Nu ne-ar fi greu să apropiem asemenea considerații de romantismul anticapitalist, cu inevitabilele lui implicații spiritualiste, al unora dintre reflecțiile lui Amiel : „Spleen-ul va deveni maladia secolului egalitar. Utilul va înlocui frumosul, industria arta, economia politică religia, și aritmetica poezia".[2] Să amintim, în acest context, și interesul, semnificativ arătat de Ralea, alături de cel cunoscut pentru critica bergsoniană a mecanicismului, față de studiile lui Georg Simmel, impregnate de un tipic romantism anticapitalist, cu privire la mortificarea vieții prin obiectivarea ei în instituții sau forme de cultură[3]. Simmel extrapola pe un plan metafizic, în *Der Begriff und die Tragodie der Kultur,* opoziția lui Tonnies între viața organică a comunității și cea mecanică a societății. Oricîtă afinitate și^ar fi descoperit cu impulsul generator al unor asemenea curente de gîndire (critica existenței artificializate și standardizate în numele „vieții"), Mihai Ralea nu va împărtăși nici direcția lor filozofică și cu atît mai puțin implicațiile lor social-politioe : el nu va accepta nici ideea mortificării vieții prin conștiință și nici opoziția lui Klages între „suflet" și „spirit", ci va apăra, dimpotrivă, „drepturile imprescriptibile ale intelectualismului" (mai ales cînd va fi confruntat cu efectele social-politice ale vitalismului și iraționalismului) și va face, în *Explicarea omului,* elogiul activității inhibi-

[1] Mihai Ralea, *Considerații asupra epocii noastre,* în volumul *Comentarii și sugestii,* 1928, Editura Casei Școalelor, p. 21.

[2] Henri Frederic Amiel, *op. cit.,* p. 49.

[3] Mihai Ralea, *Psihologie și viață,* ed. cit., p. 6-7.

tive a conştiinţei, pe întreaga gamă a manifestărilor ei, împotriva exploziei necontrolate a instinctelor. înţelegerea simpatetică pentru „abulia lui Amiel" nu rămînea mai puţin reală, deoarece criticul descoperea în conformaţia spirituală a scriitorului elveţian o expresie a tensiunii între utilitarismul mărginit al lui „homo faber" în lumea modernă şi exigenţele superioare ale intelectualului : „Morala : judecaţi oamenii în funcţie de condiţiile şi mediul care i-a determinat, şi nu „sub specie aieternitatis". Dar aceasta revine a scuza orice oricui. Desigur. De ce nu ? într-atît e atît de adevărat că toate căile duc la indulgenţă şi înţelegere."[1]

Receptivitatea arătată „poeziei pure" a unui Rilke sau Valery se desfăşoară sub semnul unei înţelegeri analoage pentru muzica interiorităţii pure, emancipată de contactul cu pîngăritoarea exterioritate. Scriind despre Rilke, criticul definea astfel „starea pură" din versurile liricului german : „Visul său, degajat de orice materializare, de orice balast inutil, reflectează zvîcnirea primară directă, neaiterată a pulsaţiei sufleteşti. Poezia sa se înalţă curată de orice pîngărire obiectivă, imaculată ca o rugăciune adresată dumnezeirii."[2] Este semnificativ că aruncînd punţi între poeţi atît de opuşi ca „sentimentalul, fluidul şi misticul" Rilke şi „cerebralul, lucidul şi precisul" Valery, Ralea alegea drept cheie hermeneutică pentru a defini starea lor comună : *puritatea,* tot un concept împrumutat din Bergson. Fondul adînc, ultim al conştiinţei l-ar forma ritmul interior al sufletului, acea „schema dynamique", despre care a vorbit filozoful francez, vibraţie imponderabilă, prealabilă oricărei materializări şi concretizări : criticul descoperă în „poezia pură" expresia tocmai a acelui „ritm" transcendent cuvintelor şi ideilor finite, identificînd în poezia modernă „un gest direct al adîncului sufletesc, disociat de alianţele lui exterioare"[3] (apropierea neaşteptată între intelectualismul extrem al poeziei lui Valery şi ideea bergsoniană a „schemei dinamice" o făcuse Thibaudet; criticul român şi-o însuşeşte ca întemeiată).

[1] Mihai Ralea, *Amiel,* în volumul *înţelesuri* p. 261
[2] *Note despre Rainer Măria Rilke,* în *voi. cit.,* p. Ib9.
[3] *Ibid.*

Fără a subaprecia cîtuşi de puţin interesul lui Ralea pentru literatura scriitorilor egoişti, interiorizaţi, stăpîniţi de demonul modern al problematizării sau devoraţi de „otrava complicaţiei anarhice, pe care civilizaţiile noastre cu gust de perversitate se amuză să o verse în suflete" (formula din urmă este aplicată lui Maurice Barres, scriitor în care criticul preţuia înainte de toate „cazul complicat de sensibilitate estetică"[1]), ni se pare limpede că simpatia sa durabilă se îndrepta, în acord cu opţiunile sale filozofice, către literatura inspirată de o ordine coerentă a lumii şi pasiunilor umane. Exemplul poate cel mai elocvent ni-1 oferă textul admirabil dedicat lui Anatole France. Ov. S. Crohmălniceanu a indicat foarte bine, în secţiunea dedicată lui Ralea din cartea sa *Literatura română între cele două războaie mondiale,* cele „două impulsuri contrarii (care) par să-şi dispute reacţiile criticului": alături de operele „concentrate asupra unor universuri foarte particulare şi psihologii singulare", Mihai Ralea se simţea îndemnat „să aprecieze literatura cu o mare capacitate reprezentativă, tipologia morală normală, echilibrată..."[2] Se ştie cît de mult preţuia autorul *Explicării omului* aptitudinea fiinţei umane de a-şi cenzura „urgenţa vitală", de a-şi domina impulsurile şi pasiunile. Ideea cardinală a eseului său de raţiune practică era facultatea omului de a-şi orchestra şi dirija reacţiile primare, „biologice", de a le trec£ prin numeroase filtre şi de a le supune unor multiple mediaţiuni cu scopul de a atinge obiective tot mai complicate şi rafinate : îndată ce individul descoperă că existenţa sa este condiţionată de cea a semenilor săi şi de cea a întregului univers, el se ridică la treapta unor acte şi condiţite complexe, reprezentînd interesele speţei umane în integralitatea ei. Mihai Ralea şi-a formulat *in nuce* încă In textul său din 1925 despre Anatole France ideea pe care Oi va dezvolta mai tîrziu în studiul *Definiţia omului* (1928) , şi în cartea sa de antropologie filozofică *Explicarea omului* (1946) ; „Dacă gîndim o clipă la sensul în care a evoluat omenirea, o concluzie firească ne apare : mersul omu-

[1] *Maurice Barres,* în *înţelesuri,* p. 201.
[2] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* voi. III, Editura Minerva, Bucureşti 1975, p. 369.

lui e în contra biologiei, am zice aproape în contra vieţii. Intelectualitatea, morala, religia, iubirea sînt capitole care n-au nimic de a face cu instinctul de conservare."[1] Anatole France era celebrat de Ralea ca unul din acele exemplare de elită ale speţei care ar fi încarnat în modul cel mai desăvîrşit idealul său antropologiic : „marele maestru" şi-ar fi cucerit „calmul divin" printr-o emancipare suverană de impulsivitaltea şi impetuozitatea vitală, de violenţa şi „logica directă, rapidă a fiziologiei animale", aijungînd să privească viaţa cu acea înţelepciune atotcuprinzătoare şi detaşată, pe care o au numai spiritele cu adevărat superioare (pe care au avut-o cei dinţii filozofi antici, de la Epicur la stoici, nu întîmplătoi avocaţi direct sau indirect de critic, atunci cînd vorbeşte de „ataraxie" sau de indiferenţa faţă de afecte ca „frica" şi „speranţa", spre a le apropia de „calmul de regal aristocratism" al lui France). Imaginile folosite de Ralea sînt, aci mai cu seamă, remarcabile prin mairea lor putere de caracterizare morală şi estetică : *visul* lud France ar fi fost unul „cosmologic", „de natură universală asemenea unui sistem metafizic", atît de oranicomprehensivă era indulgenţa cu care scriitorul privea spectacolul oamenilor şi pasiunilor lor. Admiraţia îi inspiră criticului hiperbole memorabile : „Cazul Anatole France rupe cadrul unui fenomen de istorie literară ori filozofică, ca să se înscrie de-a dreptul în biologie. în evoluţia frămîntatei noastre speţe, el paire să fi trecut stadiul în care se menţine orgoliosul «ham© saipiens» de cîteva zeci de mii de ani."[2] Geniul lui France este însă de altă natură decît cel al unei „uraganiee dezlănţuiri de forţă", „izbucnire individuală, monstruoasă prin superioritatea ei faţă de mediul care a produs-o" : el ar fi fost, la antipodul concepţiei romantice despre geniu, produsul unor acumulări şi stratificări îndelungate, a mileniilor de îndelungată şi răbdătoare civilizare a fiinţei umane, ceea ce explică „natura (sa) normală", apropiată de conceptul goethean al omului integral.

Dialectica gustului lui Ralea şi direcţiile disponibilităţii sale estetice sînt ilustrate foarte bine şi de admiraţia pe

[1] *La moartea lui Anatole France,* în *înţelesuri,* p. 240.
[2] *Art. cit.*

care i-o trezea un roman ca *Tess d'Urberville* al lui Thomas Hardy : literaturii de introspecţie, dominată de acel „culte du moi", despre care a vorbit Maurice Barres (alături de care erau citaţi, spre exemplificare, Amiel şi Proust), criticul îi opunea proza stenică, echilibrată, dominată de „exteriorism" şi de „realism moral" a romancierului englez. Thomas Hardy era un autor favorit al grupului *Vieţii româneşti* (D. I. Suchianu, cel dintîi, şi apoi G. Ibrăileanu, în două rînduri, au scris despre el). Păgînismul, naturismul, ruralismul stenic opus cinismului, burgheziei parvenite, generozitatea şi profundul simţ moral, dezvoltat pe fondul religiozităţii protestante, sînt fixate cu obişnuita perspicacitate de moralist şi psiholog a criticului. G. Călinescu era în mod evident nedrept cu Ralea cînd scria că „opera îi serveşte nu atît ca obiect de contemplare, cît ca pretext pentru o lungă plimbare ideologică."[1] Cînd în articolul despre Thomas Hardy, spre a-şi întemeia teza despre legătura între „exteriorismul" romancierului, înţeles ca maximă deschidere a funcţiilor sale perceptive către realitate, şi robusteţea- lui morală, criticul face apel la teoria „tensiunii sufleteşti", expusă de Pierre Janet în capitolul din *Tratatul de psihologie.* al lui G. Dumas, el nu face decît să ofere o justificare mai adîncă, cu argumente culese din cîmpul ştiinţei psihologice, unei caracterizări morale *şi* estetice. Sănătatea sufletească a lui Hardy este explicată prin dezvoltarea facultăţii, numită de Pierre Janet „la fonction du reel", în care psihologul francez vedea forma cea mai evoluată a activităţii psihice ; „visătoria stearpă, subiectivismul, analismul, introspecţia" erau pentru Janet, după exacta observaţie a lui Ralea, faze inferioare ale tensiunii sufleteşti. Verva asociativă a criticului nu se desfăşoară astfel cîtuşi de puţin în afara substanţei estetice a operelor. Cînd vorbindu-ne de ferocitatea sau cruzimea monstruoasă *a* unor eroi balzacieni de tipul Crevel sau M-me Marneffe din *Cousine Bette* autorul textului despre Balzac ne „plimbă", ca să folosim expresia lui G. Călinescu, prin tezele lui Marx despre acumularea capitalului, des-

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...,* 1941, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi artă, p. 827.

pre disoluția vechilor raporturi feudale și apariția celor burgheze, întemeiate pe „neînfrînata pornire către spoliație", sau ne oferă considerații despre deosebirea între capitalul bancar și cel industrial — pentru a explica lăcomia paroxistică a lui Crevel („E *Capitalul* făcut om") — el nu face decît să ne deschidă o perspectivă în adîncime asupra caracterologiei balzaciene. Mihai Ralea a fost printre cei dintîi care au încercat să dezvăluie resorturile profunde ale afinității lui Marx pentru Balzac (chiar dacă el ideintiifică, grăbit, inspirat de o idee superficială a lui Sombart, spiritul demistificator al lui Marx cu cel al unui „pesimist", în sensul schopenhauerian al cuvîntului, asociind mereu conceptele de „materialism" și „pesimism").

Mihai Ralea refuza să accepte separația tranșantă între psihologic și estetic, între personalitatea practică și personalitatea poetică a artistului. Omogenizarea și intensificarea la care este supus materialul sufletesc al artistului în momentul excepțional al *expresiei artistice* nu ne-ar dispensa să studiem proprietățile intrinseci ale acelui fond sufletesc. Diafragma izolatoare pe care o introducea între ființa practică a artistului și ființa lui poetică autonomismul estetic intransigent al lui Paul Zarifopol i se părea de neconceput. Opera de artă este, ca și scrisul, o „caligrafie", din care „se poate ceti fondul sufletesc, și invers" : „în fond, aptitudinea către frumos are două fețe, una interioară, nieexprimată, virtuală, și alta exprimată, realizată estetic, după cum lentila are o față convexă și una concavă."[1] Analiza estetică nu poate fi despărțită de psiho-sociologia creației artistice și judecata literară este asociată cu reprezentativitatea operei sub raport social și psihologic. Biologia (leucemia spre a explica „rarefacția vitalității" din poezia lui Rilke), psihologia facultăților, psihologia diferențială : a vîrstelor, a claselor sociale sau a comunităților etnice, sociale, etice etc, sînt puse succesiv la contribuție, în funcție de împrejurări, spre a lumina mecanismele genetice și fizionomia specifică a operelor. Impresia fundamentală pe care i-o comunică, de pildă, *Cuvintele potrivite* ale lui Arghezi : „amestecul de sublim

[1] Mihai Ralea, *Critică psihologică și critică estetică m Viața românească,* XVIII, nv. 7-8, iulie^august 1926, p. 215.

și stîngăeie", de „măreț și mizerabil, de perfecție și ratare" capătă imediat, în interpretarea criticului, o motivație în același timp estetică și psihologică. Producția literară a lui Arghezi ar fi rezultatul unei „mari energii sufletești lipsită de f/aciilitaitea de exprimare" : „Un formidabil elan oprit un moment în desfășurarea lui de o neputință de realizare"[1].

Observațiile cu privire la tensiunea neobișnuită din versurile argheziene și la efectele ei specific estetice sînt puse totodată în legătură cu ceea ce lui Ralea i se pare a fi nota esențială a psihologiei poetului : revolta „funcțională" a lui Arghezi sau „anarhismul" său funciar ; pornit pe panta tranzițiilor rapide, criticul asociază anarhismul cu condiția sufletească specifică a fostului monah și mai ales cu atmosfera cercurilor anarhiste și nihiliste din Elveția la sfîrșitul secolului trecut.

Opera lui Sadoveanu este înfățișată ca o expresie rezumativă a întregii umanități românești. După ce a propus o explicație bazată pe considerații de geopsihologie : combinația *spiritului pandur,* născut din tradiția haiducilor și luptătorilor olteni, cu sentimentul aproape panteistic al firii, făcut din „contemplație blîndă, pasivă, poetică", specific *sufletului moldovenesc,* criticul reconstituie universul operei lui Sadoveanu scandînd principalele etape ale formării sufletului românesc. Textul capătă o viață independentă, grație imaginației ideologice a criticului și ipotezei fecunde care cimentează construcția eșafodată. Mihai Ralea demonstrează foarte convingător că opera iui Sadoveanu cuprinde în ea un „raccourci" al „genezei noastre psihice de la geologie la psihologie": natura primordială, obscuritatea începuturilor cu primele încercări de autoafirmare ale unor ființe bîntuite încă de teroarea superstițiilor și de mizeria fizică, apariția haiducului și a eroului de baladă, portretele firilor învinse, plecate sub vitregia împrejurărilor, după secole de dominație străină, drama nobleței „orientale și arhaice" în clipa cînd a trecut prin revoluția sufletească a legăturii cu occidentul, Considerațiile sociologice cu privire la condiția specifică a boierimii moldovenești, care nu s-a putut adapta la noile reguli ale

[1] Mihai Ralea, *Tudor Arghezi,* în *înțelesuri,* p. 9-10.

civilizației burgheze („Doctoria a fost așa de tare, încît a omorît aproape bolnavul"), spre deosebire de nobilimea engleză, oare a știut să se „îmburghezească" la timp, cu mult simț al oportunității istorice, nu au nici de zstă dată un caracter extraestetic. Ele sînt menite să ne introducă în universul specific al unor scrieri sadoveniene, ca *Venea o moara pe Șiret,* explicîndu-ne în același timp tonalitatea lor afectivă fundamentală : mîhnirea și poezia lor crepusculară.

Și în analiza primului volum din trilogia lui Ionel Teodoreanu, *La Medeleni,* criticul va folosi observațiile sociologice cu privire la natura marei burghezii rurale de dincoace de Milcov spre a reconstitui lumea specifică a ro-. manului și a caracteriza modul ei de viață : clasa căreia îi aparțin eroii romanului ducea o „viață occidentală, prin tendinți, dar profund națională prin ceea ce ține de instinct și de inconștient". Era o lume în care domnea „bonomia deplină, bucuria de a trăi", „viața luată sub aspectul ei amabil, spiritual și confortabil". Interesul cade însă de astă dată pe subtila analiză a sufletului adolescent și pe justificarea compoziției anarhice și baroce a romanului dintr-o asemenea perspectivă. O comparație ingenioasă și surprinzătoare, tipică pentru fantezia ideologică a eseistului, între psihologia adolescentului și elanul vital bergsonian, spre deosebire de cea a omului matur, a cărui dezvoltare s-ar apropia mai mult de schema liniară a evoluției propusă de Spencer, îi îngăduie lui Ralea să precizeze sugestiv deosebirea între compoziția romanului clasic, bazată pe diviziunea acțiunii în cîteva momente culminante, urmînd schema psihologică a omului matur, și compoziția primului volum din *La Medeleni,* unde viața se revarsă impetuoasă, imprevizibilă și neastâmpărată, urmînd fidel ritmul și tensiunea vieții adolescente și procedeele de evoluție ale elanului vital. Este aci un exemplu elocvent de „analiză psihologică a procedeelor estetice", metodă în care Ralea crezuse a descoperi caracteristica principală a criticii lui Ibrăileanu : după cum se vede, înscriindu-se pe linia spiritului rector al criticii de la *Viața românească,* Ralea folosea el însuși, în cazul de față, ca și în multe altele, același principiu.

Lipsită de orice pedantism doctrinar, critica lui Mihai Ralea este cea a unui „creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă", spre a folosi o formulă a sa, care a făcut o bogată carieră chiar în rîndurile neprietenilor sau adversarilor săi. El nu lasă, nici un moment, impresia că ar aborda opera literară cu un sistem estetic preconceput, cu o metodă riguros articulată ; preocuparea sa este de a identifica o calitate dominantă a operei, *la faculte maîtresse,* pe calea unei intuiții centrale, a unei *impresii,* în jurul căreia sînt acumulate ulterior o profuziune de observații și asociații psihologice, morale, istorice, sociologice etc. O asemenea impresie are adeseori drept obiect „concepția despre lume" a scriitorului (revolta „funcționawlă" a lui Arghezi, exteriorismul lui Th. Hardy, ideea hazardului și a fatalității la Johan Bojer etc), apropiindu-l pe Ralea de metoda lui Ibrăileanu : criticul o dezvoltă însă ou o totală libertate în alegerea argumentelor, fără a arbora vreo preocupare sistematică, fără a-și ordona observațiile în funcție de un canon. „Impresionismul" său este desigur unul precumpănitor ideologic, și nu „muzical", dar critica lui Mihai Ralea este și cea a unui artist, care trăiește ideile, le exprimă plin de volubilitate într-o frază plastică și pulsînd de autenticitatea gîndirii, risipind cu nonșalanță observațiile psihologice, pătrunzătoare și originale, caracterizările sociologice, exacte și inteligente.

Să nu uităm că Ralea a fost receptiv la critica îndreptată de William James împotriva oricărei concepții moniste asupra lumii, întemeiată pe cultul „Absolutului" : fer-} voarea arătată de James mentalității pluraliste și descentralizatoare, ideilor de variație, noutate și discontinuitate, o putem regăsi și în elasticitatea programatică a criticii lui Ralea, ca și în justificarea oferită de el definiției criticului.

Este adevărat că Mihai Ralea nu s-a dedicat un timp mai îndelungat criticii literare, că miezul activității sale pe acest tărîm se localizează în intervalul fecund al anilor 1922—1928 (ulterior a mai scris critică mai mult sau mai puțin întîmplător), după cum este adevărat că în cîmpul literaturii române s-a ocupat cu precădere de scriitorii din jurul *Vieții românești* (spiritul *pro domo* i-a afectat fără îndoială în cîteva împrejurări obiectivitatea judecății, cum

s-a întîmplat de pildă în cazul romanului *Concert din muzică de Bacii* sau al versurilor lui Camil Petrescu). Farmecul şi prospeţimea articolelor sale se păstrează însă intacte. I s-a reproşat „lipsa de intuiţie poetică" (E. Lovineseu, în *Istoria literaturii române...*, II, p. 117), „o mulţime de dogmatisme şi de prejudecăţi pe care criticul n-a avut vreme să le examineze" (G. Călinescu, în *Istoria literaturii. ..*, p. 827), sau „pontoanele extraartistice, parazitar anexate fluviului impresiilor de natură estetică", cum numea Pompiliu Gonsltantinescu, în 1927, „punctele de vedere" formulate de Ralea. Ni se pare însă că asemenea judecăţi nu au o acoperire, ele izvorînd, în mod paradoxal, tocmai dintr-o „mulţime de dogmatisme şi prejudecăţi", pe care cei în cauză nu au avut vreme să le examineze şi să le revizuiască (doar la Pompiliu Constantinescu se observă în ump o modificare a poziţiei, în sensul unei comprehensiuni tot mai accentuate a spiritului şi talentului lui Ralea).

Mihai Ralea a fost un actor principal în controversele iscate de problema autonomiei şi eteronomiei valorii estetice între partizanii diferitelor opţiuni. Izolarea energică a valorii estetice din complexul celorlalte valori ale spiritului, preconizată nu numai de E. Lovinescu sau Mihail Dragomirescu, dar şi de un colaborator atît de preţuit al *Vieţii româneşti,* ca Paul *Zarifopol, a* trezit în el, ca şi în G. Ibrăileanu, o împotrivire foarte vehementă. Ar fi cu totul inexact să se vorbească de un simplu act de obedienţă al criticului mai tînăr, atît de deschis formelor de artă modernă ale timpului său şi contextului lor filozofic, faţă de directivele criticului mai în vîrstă, format la şcoala curentelor de gîndire dominante în ultima parte a secolului al XIX-lea. Orientarea atitudinii sale se desemna la Ralea încă la Paris, după cum reiese clar din următoarele rînduri, cuprinse într-o scrisoare trimisă la începutul anului 1923 lui G. Ibrăileanu : „La noi, unde critica apreciativă e indispensabilă, o revistă nu se poate resemna la un rol pur literar. Ea trebuie să aibă o atitudine culturală, să dirijeze, să conducă. Sînt atîtea lucruri de combătut şi reformat. .." Şi Ralea indica printre principalele obiective ale reformelor necesare : „aspectul actual al literaturii, artificialitatea voită şi nenaturală de a înlătura *ideile* şi *sentimentele* pentru senzaţii etc, etc."[1]. Mihai Ralea nu a înţeles revendicarea energică a lui Zarifopol de a disocia activitatea estetică din complexul „formelor corale ale culturii" ca produsul unui scrupul strict logic, dictat de o exigenţă analoagă cu cea a faimoasei „logica dei distinti" a lui Benedetto Croce : a discrimina riguros diferitele teritorii ale spiritului, asigurînd fiecăruia autonomia cuvenită. Polemica agresivă a lui Zarifopol împotriva istorismului şi psihologismului şi mai ales împotriva obiceiului curent de a trata operele literare ca simplu „izvor de ideologii sociale" îl făcea pe criticul *Vieţii româneşti* să tresară alarmat din cel puţin două motive : ideea lui Zarifopol că înţelegerea specific estetică a unei opere de artă este s'nonimă cu priceperea ei *tehnică* (a analiza ritmica şi simetria ei, morfologia, sintaxa şi retorica ei, într-un cuvînt, sistemul ei de forme), i să părea inacceptabilă, deoarece Ralea nu vedea cum ar fi putut fi separată „tehnica" operei de condiţia psiho-sociologică a artistului ; în al doilea rînd, autonomismul estetic al lui Zarifopol îi apărea drept o primă de încurajare acordată zelului estetizant al tuturor neofiţilor, un sprijin neaşteptat furnizat caligrafilor „frumosului pur", dispuşi să cultive indiferentismul ideologic şi apatia morală. Paul Zarifopol i-a răspuns tăios lui Ralea, apărîndu-şi punctul de vedere cu argumente elocvente. Disputa între cei doi critici, la care avea să se asocieze curînd şi G. Ibrăileanu, cu un text important : *Greutăţile criticii estetice,* rămîne unul din cele mai interesante documente ale timpului.[2]

Convingerea lui Zarifopol era că metamorfozele la care artistul supune, în procesul creaţiei, prin procedee foarte

[1] *Scrisori către Ibrăileanu,* voi. II, 1971, Bucureşti, Editura Minerva, p. 305.

[2] Mihai Ralea, *Crima d-lui Zarifopol,* în *Viaţa românească,* nr. 8-9, august-septembrie, 1927, p. 197-199, şi *Pentru dl. Paul Zarifopol, Ibidem,* nr. 10-12, octombrie-decembrie 1927, p. 295-296 ; Paul Zarifopol, O *crimă şi o glumă,* în *Adevărul literar şi artistic,* 1927, nr. 364, 27 noiembrie, p. 3. Polemico a continuat cu articolul lui Ibrăileanu *Greutăţile criticii estetice,* din *Viaţa românească,* 1928, nr. 1, p. 143—155 (nesemnat) şi cu răspunsul lui Zarifopol : *Despre critica rentabilă,* din *Adevărul literar si artistic,* nr. 384, 15 aprilie, p. 9.

complicate, cuprinsul practic al conştiinţei sale (stările psihologice, convingerile morale etc.) sînt atît de radicale, încît obiectul astfel realizat trebuie privit exclusiv în alcătuirea lui intimă, dincolo de orice consideraţii exterioare. Mihai Ralea considera însă că grupul de imagini vizuale ori motrice, care alcătuiesc aspectul tehnic al operei, sînt în mod necesar colorate de o tonalitate individuală, care nu poate fi disociată de personalitatea integrală a artistului. El era adînc încredinţat că valoarea estetică a operelor este strîns condiţionată de *calitatea* lumii sufleteşti a autorului lor, de amplitudinea şi adîncimea sentimentelor, credinţelor, atitudinilor care compun personalitatea celui ce creează. Judecind lucrurile pragmatic, el afirma că autonomizarea radicală a atitudinii estetice faţă de celelalte conduite ale sufletului i se părea comprehensibilă în ţările cu o lungă evoluţie către rafinare şi în împrejurări istorice determinate, atunci cînd artistul tinde către o singularizare cu orice preţ în raport cu ambianţa (Flaubert îi apărea drept „marele preot al ordinului", iar Oscar Wilde popularizatorul pentru marele public al doctrinei „artă pentru artă"). Condiţiile specific româneşti reclamau însă o îndelungată educaţie a sufletului, imperioasa maturizare psihologică, morală şi ideologică a artiştilor, spre a putea face faţă problemelor unei societăţi în plin proces de civilizare. Deplîngînd în termeni severi faptul că „artiştii noştri n-au sentimentul tragic al vieţii, nu ştiu ce înseamnă grozăvia ei mută, nu bănuiesc maiestatea morţii, mîndria umilinţii, gustul oţelit al orgoliului...", criticul preconiza „o literatură adîncă, serioasă, făcută din sentimente umane, tragice, cu semnificaţie morală şi filozofică, cu rezonanţe profunde a tot ce constituie adevărata viaţă"[1]. Estetismul era denunţat deoarece ar fi încurajat puerilitatea, frivolitatea intelectuală şi snobismul, prin absenteismul său moral şi ideologic, în timp ce cultura adevărată, mai ales într-un moment cînd Europa, şi nu mai puţin România, erau traversate de semnele ameninţătoare ale crizei (fascismul, cu corolarele lui: misticism, iraţionalism, etc. era la orizont), avea nevoie de „militantism", iar literatura de expresia omului integral: „Militantismul ideologic şi artistic e dovada virilităţii unei societăţi. Nimeni nu-şi permite să privească la jocul mărgelelor unui caleidoscop cînd casa e cuprinsă de incendiu."[1]

[1] Mihai Ralea, *Militantism ideologic,* în volumul *Atitudini,* p. 60 şi 67.

Contradicţia între cele două poziţii părea de neîmpăcat. S-ar putea emite şi ipoteza că ne găsim adeseori de fapt în faţa unui „dialog de surzi", atunci cînd incomprehensiunea faţă de adevăratele resorturi ale poziţiei adverse ni se dezvăluie transparentă. Lovinescu se străduise ani de-a rîndul să demonstreze legitimitatea punctului său de vedere: disocierea esteticului din simbioza cu celelalte valori (fără a tăgădui totuşi posibilitatea coniunoţiunii lor), ideea că prezenţa mai apăsată a coeficientului etnic sau existenţa unei determinate atitudini sociale nu au nici o influenţă asupra valorii estetice a operelor literare. Curentul simbolist în poezie şi în general triumful modernismului erau pentru critic argumente concludente că autonomizarea valorii estetice, cu alte cuvinte, degajarea artistului de orice alte preocupări decît cele ale strictei arte, devenise un fapt al practicei literare. Paul Zarifopol se întorsese din Germania entuziasmat de direcţia strict estetică inaugurată de studiile lui Conrad Fiedler cu privire la „vizualitatea pură", şi de cele ale sculptorului Hildebrand cu privire la forma în arta plastică, de tratatul de arhitectură al lui Gottfried Semper, de cartea lui Hanslick despre frumosul muzical şi de cercetările lui Otto Ludwig cu privire la factura artistică a pieselor lui Shakespeare (la care se adăugau bineînţeles consideraţiile artiştilor francezi de tipul lui Flaubert sau Malarme): convingerea despre „energica unilateralitate" a activităţii artistice, ca să folosim o expresie a lui Croce, voinţa obstinată de a menţine fermă graniţa între omul de acţiune, cel teoretic sau cel religios şi fiinţele sui-generis care sînt artiştii (cei care lucrează „într-o concentrare fantastică a puterilor intelectuale asupra unei singure sfere a sensibilităţii"), îl determinau să fixeze drept unic obiect al cercetării specific literare preocupările de *stil* şi de *tehnica,* studiul acelor „sis-

[1] M. Ralea, *op. cit.,* p. 58.

teme complicate de expresie" şi al acelor „probleme şi soluţii straniu impenetrabile pentru oricine nu are firească chemare de a le trăi activ"[1]. Psihologismul şi istorismul aparţineau pentru el unei epoci revolute a criticii literare, cea în care s-ar fi cultivat confuzia sistematică între planuri şi un „diletantism obez, sub terminologie — cum se zicea — ştiinţifică"[2].

Mihai Ralea aborda operele literare cu instrumente intelectuale profund deosebite. Formaţia sa de sociolog şi psiholog, trecut prin şcoala lui Durkheim şi Pierre Janet, îi interzicea să accepte ideea unei *percepţii* a obiectelor şi fiinţelor cu totul *inocente,* emancipată de cadrele psihologice şi sociale ale subiectului : el refuza să disjungă senzorialitatea şi funcţiile perceptive ale artistului (a căror autonomie era exaltată de Zarifopol) de ansamblul experienţei lui psihologice şi sociale, şi în general de cuprinsul de valori al conştiinţei. Constatarea psihologiei moderne că emoţiile poartă în geneza şi expresia lor inscripţia ambianţei sociale îl ducea la concluzia că specificitatea individuală ireductibilă a experienţei estetice nu poate fi disociată decît printr-o silnică abstracţie de „eul social" al artistului. Obiectivarea emoţiei prin expresia artistică implică o luminare mai intensă a articulaţiilor ei sociale (cf. eseul *Expresie individuală şi expresie socială în artă).* Senzaţia normală nu poate fi disociată de imcagini memoriale şi de afecte : cultul „senzaţiei pure" duce în mod necesar la un „exces de abstracţie". Argumentele psihologiei şi sociologiei erau mobilizate aşadar spre a susţine tezele fundamentale ale grupului *Vieţii româneşti:* aprehensiunea lui Ibrăileanu şi Ralea era că o disociere a sensibilităţii estetice de cuprinsul celorlalte valori ale conştiinţei ar fi condus la o anemiere a artei, la o desprindere a literaturii de marea problematică morală şi socială a timpului. „Arta nu e un fel de cancer, un grup autonom de celule care se dezvoltă arbitrar şi anarhic în

[1] Paul Zarifopol, *Sofismul despre estet,* în *Pentru arta literară,* Editura Minerva, Bucureşti, 1971, volumul A

[2] Mdem, *Capricii dogmatice,* în ed. cit., volumul 1, p. 348.

dauna totului din care constituiesc numai o parte... orice dezagregare morală ori intelectuală aduce cu dînisa imediat şi descompunerea artei care e solidară cu restul."[1]

Ralea va pune în valoare, cu nu mai puţină energie decît Zarifopol, specificitatea individuală a experienţei estetice şi desprinderea ei de „cuprinsul hibrid şi mediocru" (Zarifopol) al conştiinţei curente. „Arta are funcţiunea de a revela un colţ ascuns, misterios, mascat de banalitatea cotidiană. Ea ne scoate din comun, ca să ne transplanteze într-un mediu nebănuit încă."[2] Străduinţa sa va fi însă să demonstreze că individualitatea în general, şi cea artistică în special, este cu atît mai bogată cu cît încorporează în ea un număr mai mare de valori colective. El nu va ezita prin urmare să afirme, spre contrarierea lui Lovinescu, că „etnicul e... o categorie estetică sub care artistul e obligat să vadă lumea", fiind „oarecum locul geometric între individual şi uman"[3], şi să facă din reprezentativitatea naţională şi socială a scriitorilor nu doar o unitate de măsură sociologică sau istorică, ci şi una estetică. Atenţia lui Zarifopol şi Lovinescu se concentra asupra procesului de combustie a materiei în formă, de obiectivare a stărilor psihologice în expresie artistică, care duce la 'instituirea unui sistem coerent de procedee şi forme specifice (cf. paginile finale ale capitolului dedicat de Lovinescu lui Arghezi în *Istoria literaturii...* sau oricare dintre studiile de critică ale lui Zarifopol). Fără a se opri asupra subtilităţilor unui asemenea proces, Ralea se mulţumea să afirme că orice expurgare a creaţiei artistice de „credinţe, idei, sentimente", într-un cuvînt, de „Weltiansehauung"-ul artistului, echivalează cu o pernicioasă devitalizare a ei şi cu o amputare a ei de dimensiunea substanţialităţii. Polemizînd cu modul de argumentare al lui Lovinescu, care afirma intransigent că „o categorie psihologică nu se poate converti într-o categorie estetică" şi că deci prezenţa sau absenţa specificului naţional nu au nici o incidenţă asupra valorii estetice, grupul *Vieţii româneşti* susţinea dîrz că, odată identificat talentul,

[1] Mihai Ralea, *Etnic şi estetic,* în volumul *Atitudini,* p. 92-93.

[2] *Expresie individuală şi expresie socială în artă* în volumul *între două lumi,* p. 223.

[3] *Op. cit.,* p. 227.

bogăţia şi amploarea lui sînt strîns condiţionate de reprezentativitatea lui naţională (G. Călinescu va subscrie la poziţia lui Ibrăileanu, ceea ce îi va atrage din partea lui Lovinescu corectivul sever că a „combinat estetismul cu poporanismul"). „Stilul prea individual duce la o artă restrînsă, fără posibilitatea de largă înţelegere. Arta naţională e arta lui Shakespeare, Racine, Moliere, Toistoi, Balzac, Goethe. Arta individuală (şi aceasta e naţională) e a lui Barbey d'Aurevilly, Andreev, H. H. Ewers, Tristan Tzara, a lui J. Cocteau (nu din *Le grand ecart,* care e autentică literatură franceză)."[1]

Perpetuarea unor teze clasice ale poporanismului (imposibilitatea unei industrii puternice şi inexistenţa unei burghezii urbane solide, supraestimarea condiţiei de ţară rurală etc), aliată cu fervoarea occidentalistă (trăsătură foarte pozitivă în măsura în care era sinonimă cu cultul democraţiei şi al progresului) l-au condus însă pe Ralea, într-o serie de împrejurări, la o subapreciere a gradului de maturizare socială a poporului român şi al stadiului de dezvoltare a culturii sale.

Sub raport teoretic, observaţiile sale cu privire la condiţiile social-istorice, necesare spre a face posibilă apariţia *romanului* ca gen literar, sînt de o justeţe desăvîrşită ; ideea că *individualităţile autonome* nu au apărut însă, ca prezenţe sensibile, în viaţa cotidiană roirіânească, ceea ce ar explica „de ce nu avem roman", nu mai era în consonanţă cu realitatea efectivă, dacă ar fi să judecăm fie şi după exemplul apariţiei unui roman ca *Ion.* Excesul polemic în dezvoltarea unor idei, foarte îndreptăţite în miezul lor, îl împinge astfel pe Ralea, într-o serie de texte, să atribuie, folosind procedeul extensiei şi al generalizării, întregului social trăsături oare reveneau de drept unor părţi ale lui : spiritul tranzacţional, de compromis, putea fi identificat ca o constantă a vieţii politice în vechea Românie, dar ideea că viaţa socială românească nu ar fi cunoscut, în ansamblul ei, caractere inflexibile şi antagonisme ireductibile nu se mai putea susţine. Printr-un procedeu similar, procesul făcut estetismului şi „puerilităţii" unei

[1] *Etnic şi estetic,* în *voi. cit.,* p. 278.

t

I

literaturi cu oroare de „idei" şi „atitudini" aluneca, în fuga polemicii, într-un proces la adresa scriitorului român în genere (cf. eseul *Militantism artistic),* acuzat de a nu fi sensibil la „aspectul tragic al vieţii" şi la „adevărurile ei teribile" ; nu era, aşadar, greu lui E. Lovinescu să invoce numele unor scriitori ca Arghezi, Rebreanu sau Hortensia Papadat-Bengescu spre a infirma acuzaţia de „puerilitate" adusă literaturii româneşti ca întreg[1].

Procedeul sinecdocei era, într^adevăr, apt să dea putere de persuasiune şi farmec retoric argumentaţiei lui Ralea, dar citite *literal* afirmaţiile sale se dovedesc vulnerabile. Se poate spune şi că supralicitarea imaginii de popor proaspăt ieşit din „negurile barbariei orientale" îl făcea pe Ralea, într-un număr de cazuri, să treacă prea uşor peste bogatul capital de cultură acumulat în trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat al românilor. Afirmaţiile sale generalizatoare trebuie luate aşadar *cum grano salis,* deşi ni se pare evident că mobilul lor ultim era puternica năzuinţă către rapida modernizare şi autentica democratizare a ţării.

Seismograf sensibil al timpului, conştiinţa estetică a lui Ralea se fixează succesiv în atitudini dintre cele mai variate, unificate însă de inflexibilitatea vocaţiei sale democratice. Primul său text impiortant de estetică, *Arta şi urîtul,* e o aparent paradoxală „pledoarie în favoarea încetăţenirii urîtului" în artă, pornindu-se de la o constatare generică : „Noţiunea esteticului e mai largă decît aceea a frumosului"[2]. O suită de asociaţii şi disociaţii în răspăr cu opinia comună îl conduce pe eseist la concluzia că prin valorificarea aspectelor desconsiderate, imperfecte, dizarmonice ale existenţei, urîtul e un factor prin definiţie progresist în artă, deoarece în opoziţie cu perfecţiunea fadă a frumosului canonic reabilitează *specificul, caracteristicul* şi *originalul.* Revoluţia sufletească produsă de creştinism în amurgul epocii romane a însemnat un imens ferment de progres tocmai prin reabilitarea suferinţei şi a martirajului moral în opoziţie cu glorificarea aspectelor idealizate ale existenţei în antichitatea* ele-

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* voi. II, Bucureşti, 1926, p. 117.

[2] Mihai Ralea, *Arta şi urîtul,* în volumul *între două lumi^* p. 283.

nă. Fibra democratică a gînditorului vibrează în subtila apropiere dintre încetăţenirea urîtului în artă şi toleranţa în morală : amîndouă ar fi expresia dezrobirii de logica strict biologică a adaptării la existenţă şi o preţuire acordată efortului de transpunere simpatetică în ceea ce este diferit,, străin sau chiar antitetic. Formulările scînteietoare în aspectul lor paradoxal abundă : „Frumosul, ca şi nobleţea, ca şi fericirea, e conservator. Singură imperfecţia e ferment către mobilitate. Dacă universul şinar găsi o expresie perfect estetică s-ar înăbuşi în propria lui asfixie"[1], dar tâlcul adine al demonstraţiei — opoziţia între perfecţia mediocrităţii şi funcţia prin definiţie progresistă a valorilor caractetristicului şi specificului încorporate de categoria „urîtului" — nu poate scăpa nimănui.

Cele două decenii ale perioadei interbelice au adus cu sine şi în viaţa culturală, o dată cu erupţia fascismului, porniri de o „barbarie năvalnică" şi expansiunea misticismului şi iraţionalismului. Mihai Ralea a descris cu o rară exactitate în multe din textele sale, culminînd cu eseurile publicate în timpul războiului (1941-1942) : *Apocalips şi umor, Mentalitatea estetică şi timpul nostru* etc, simptomele acute ale crizei şi a chemat la mobilizarea tuturor forţelor pentru a declanşa contra-otrava împotriva virusului pustiitor. Pantragismului din filozofiile neliniştii şi disperării el îi va opune redobîndirea *umorului* ca atitudine filozofică în faţa vieţii, bazată pe încrederea în realitate şi pe echilibru interior. Este însă cu deosebire revelator că în lupta împotriva pornirilor regresive ale unei culturi în criză, împotriva „orgiei de subiectivism" şi a „mitomaniei", împotriva vitalismului şi cinismului retrograd, Ralea va revendica scoaterea din anacronism a *atitudinii estetice,* ca una care a însoţit întotdeauna perioadele de glorie ale umanismului. Accentele sînt puse acum pe funcţia pedagogică superioară a atributelor inerente conduitei estetice : „dezinteresare, asceză, dematerializare"[2]. Revendieînd o „altă estetică", în sincronie cu prefacerile şi convulsiile timpului, cu o atenţie mai mare acordată ideilor sociale, morale sau religioase, autorul textului scris în urmă cu aproape două decenii

[1] *Art. cit.* p. 296.
[2] Mihai Ralea, *Mentalitatea estetică şi timpul nostru,* în volumul *între două lumi,* p. 78.

Arta şi urîtul pune acum pe primul plan reactualizarea virtuţilor estetice ale „proporţiei", „armoniei" şi „bunului-gust", în care vede un antidot decisiv împotriva „disproporţiei monstruoase", a „exagerării pătimaşe" şi a „paroxismului isteric".[1] Calmul armonic este celebrat ca o valoare de echilibru a umanităţii. Schimbarea unghiului de vedere apare evidentă, ilustrînd extrema mobilitate intelectuală a eseistului, dar ar fi greşit să nu vedem că, oricît de proteică în formele ei, substanţa gîndirii lui Ralea rămîne intactă. Gînditor tipic al unei epoci de tranziţie, sfîşiată de excese şi tendinţe contradictorii, nu ar fi oare legitim să-i aplică^m mai curînd lui Ralea o caracterizare pe care a folosit-o el însuşi spre a-1 defini pe G. Ibrăileanu : *esprit-carrefour,* spirit aflat la răscruce de evuri şi mentalităţi şi din care pornesc răspîntii de atitudini şi idei ?

N. TERTULIAN

[1] *Art. cit.*

NOTA ASUPRA EDIȚIEI

Seria de volume a *Scrierilor* lui Mihai Ralea a fost inaugurată ou o operă filozofică de sinteză, cea mai sistematică expunere a vederilor sale : *Explicarea omului**.

Volumele următoare se înfățișează cu o structură deosebită. Ele își propun să înmănunchieze activitatea umanistică a lui Ralea în zonele atît de felurite pe care spiritul său le-a cultivat. A vorbi despre caracterul plural și de o extremă mobilitate al scrisului lui Ralea, cu neîntrerupte și veritiginoaise tranziții între planuri, a devenit de mult un loc comun. Cvasi-simultaneitatea preocupărilor în cîmpurile criticii literare, esteticii, filozofiei culturii, psihologiei, sociologiei, politicii etc. pune în fața editorului probleme nu tocmai ușoare. Orieît ar fi de mare dorința de a oferi *figura* spiritului lui Ralea în forma ei genuină, cu multiplicitatea preocupărilor ei simultane, editorul nu poate evita, fie și din considerente tipografice, o diviziune a materiei și o organizare a ei în conformitate cu clasificarea tradițională a științelor. în limita posibilului, el poate împăca și exigența principală formulată mai sus, atunci cînd autorul însuși a compus un volum unitar, cu o structură totuși prin definiție poliscopică (este, de pildă, cazul celui intitulat *Valori)*.

Urmînd asemenea criterii, am consacrat cel de al doilea volum al *Scrierilor* textelor de estetică, teorie și critică li-

* Mihai Ralea, *Scrieri,* voi. I, *Explicarea omului,* Editura Mimerva, 1972.

i -

terară, alăturîndu-le şi micul volum menţionat : *Valori,* în care cele cîteva texte despre artă şi despre scriitori alternează cu" disociaţiile şi reflecţiile cele mai variate, într-o formulă tipică pentru eseismul lui Ralea.

Cel de al treilea volum urmează să debuteze cu tipărirea pentru întîia oară între coperţile unei cărţi a ciclului de *Scrisori din Paris şi din Germania,* însumând cea mai mare parte a colaborării lui Ralea în paginile *Vieţii româneşti* de-a lungul anilor 1920—1923. Ilustrînd foarte bine arcul extrem de divers şi de bogat al preocupărilor ideologice ale autorului, ele vor forma, credem, o uvertură nimerită la materia propriu-zisă a volumului : acesta va cuprinde textele cu caracter filozofic (inclusiv cele de filozofie a culturii), studiile şi articolele de sociologie, ansamblul articolelor, polemicilor şi notelor de natură strict ideologică (în înţelesul cel mai cuprinzător al cuvîntului), fără a omite, bineînţeles, activitatea lui Ralea în cîmpul publicisticii politice. Sursele principale vor fi volume de genul celor intitulate *Atitudini, între două lumi, Contribuţii la ştiinţa societăţii, Comentarii şi sugestii,* precum şi textele publicate în periodice, înainte de toate, cele tipărite în *Viaţa românească.*

Volumul următor, al patrulea, va fi dedicat studiilor de psihologie, reunite de autor în volumele *Ipoteze şi precizări în ştiinţa sufletului* şi *Psihologie şi viaţă,* fără a omite unele texte recent scoase la iveală.

Notele de călătorie, cuprinse în *Memorial, Nord-Sud* şi *In Extremul Occident* vor forma materia celui de la V-lea volum al *Scrierilor.*

Revenind la volumul de faţă, să spunem cîteva cuvinte despre structura şi criteriile alcătuirii lui. Materia principală : textele de estetică, teorie şi critică literară, a fost divizată în trei secţiuni : *Estetică şi teorie literară, Scriitori români* şi *Scriitori străini.* Ea a fost împărţită, la rîndul ei, în două mari secţiuni, care respectă fiecare aceeaşi împărţire tripartită : cea dintîi cuprinde textele reproduse de Mihai Ralea însuşi în diferitele lui volume, cea de a doua include textele din periodice, reunite pentru prima oară în volum de editorul *Scrierilor* de faţă. Procedînd astfel, cu alte cuvinte, introducînd în volumele de *Scrieri*

(în special II şi III) un număr relativ considerabil de texte pe care autorul însuşi nu le-a inclus în diferitele lui culegeri, editorul a pornit de la un principiu de bază, care se cuvine acum clar formulat.

Zona de elaborare şi cristalizare a activităţii lui Mihai Ralea a fost *Viaţa românească,* ou întreg climatul ei ideologic. Principalele contribuţii ale lui Ralea în paginile revistei au fost incluse de autor însuşi în volumele sale. Năzuind însă către o *restitutio in integrum* a activităţii lui Ralea timp de două decenii, în paginile celei mai importante reviste democratice şi antifasciste a României interbelice, fără a excepta numeroasele texte polemice anti-estetizante sau anti-gîndiriste de la rubrica *Miscellaneea,* am hotărît să includem în ediţia de faţă, sub forma amintită, cvasitotalitatea textelor sale, spre a oferi o imagine adecvată a staturii lui spirituale şi a adevăratei lui contribuţii în lupta pentru o cultură românească democratică. Se cuvine să adăugăm că eficienţa unei asemenea iniţiative va putea fi măsurată cu adevărat după apariţia şi a celui de al treilea volum al *Scrierilor* destinat să includă multiplicitatea textelor cu caracter filozofic, sociologic şi politic : raportul de strînsă unitate între poziţia exprimată în textele cu caracter strict estetic şi cea din cîmpul speculaţiei ideologice generale va apărea atunci în deplină lumină.

Dincolo de asemenea consideraţii, am pornit şi de la ideea simplă că includerea unei multitudini de *pagine sparse,* de simple recenzii sau note, în cazul unui scris cu un sigiliu atît de personal cum este cel al lui Mihai Ralea, nu poate decît să întregească spectrul de culori al personalităţii şi operei sale.

Textele tipărite în prima mare secţiune a volumului de faţă au apărut iniţial în revistele *Viaţa românească, Cuvîntul liber, Adevărul literar şi artistic, Fapta,* şi au fost incluse succesiv în următoarele culegeri ale lui Mihai Ralea (v. notele de lia finele volumului) :

Interpretări, 1927
Perspective, 1928
Comentarii şi sugestii, 1928
Atitudini, 1931
înţelesuri, 1942

între două lumi, 1943

Scrieri din trecut (în *filozofie,* în *literatură,* 1957, în *literatură* şi *filozofie,* 1958).

Există într-un număr de cazuri anumite deosebiri între textul din periodice şi cel tipărit în volum, autorul eliminînd anumite pasaje sau ©perind anumite modificări, în funcţie de contextul retipăririi. Notele de la finele Volumului oferă în acest sens preciziunile necesare.

Textul de bază a fost stabilit după ultima apariţie în volum (cu excepţia ediţiei abreviate *Scrieri din trecut),* corectarea unor erori evidente de tipar sau a unor greşeli de transcriere efectuîndu-se prin confruntarea cu originalul din periodice. înitr-un. număr de cazuri, am considerat necesar să folosim ca text de bază cel publicat iniţial în *Viaţa românească* şi reprodus în unul din primele volume ale lui Raliea *(Interpretări, Atitudini);* motivele sînt indicate în *Notele* de la finele cărţii. De asemenea, în cîteva împrejurări, textul a fost stabilit punîndu-se la contribuţie diferitele lui variante în timp.

Cea de a doua secţiune a volumului cuprinde, în mod exclusiv, după cum am arătat, texte din periodice : în primul rînd, din *Viaţa românească,* dar şi din *însemnări literare, Cuvîntul liber, Adevărul literar şi artistic, Minerva,* ziarul *Dimineaţa* etc.

Ordinea de succesiune a textelor în cele două secţiuni este cea cronologică, luîndu-se în considerare data apariţiei lor în periodice.

Volumul *Valori* are la bază textul cărţii tipărită de Mihai Ralea în 1935 la Fundaţia pentru literatură şi artă.

în transcrierea textelor, au fost aplicate normele ortografice în vigoare, respectîndu-se formele de limbă specifice.

La întocmirea ediţiei, ne-am bucurat de sprijinul preţios al Elenei Barem, căreia i se cuvin cele mai vii mulţumiri ; informaţii bibliografice me-a furnizat Zaharia Sîngeorzan, căruia îi sîniteim recunoscători. ,

N. TERTULIAN

(DIN VOLUME)

i i i

i

fev

Iii

1

ESTETICA SI TEORIE LITERARĂ

ARTA ŞI URÎTUL

Starea actuală a cercetărilor estetice a admis un fel de armistiţiu în polemica dintre opiniile contradictorii, adoptând una din (acele convenţii comode de care vorbea Poinicare, artificial metodologic care trece peste o serie de dificultăţi fără să le rezolve, negiijîndu-le intenţionat şi procedînd mai departe la noi investigaţii, ca şi cum nu s-iar fi ivit nici o complicaţie. Tbt mai puţine studii estetice recente se mai întreabă asupra definiţiei artei. Cele miali (multe i&e mulţumesc, dimpotrivă, cu o modestă explicaţie, fără să intre în problemele fundamentale. In locul lui „pourquoi" estetic, teoreticienii se mulţumesc astăzi cu un modest „comment", care de cele mai multe ori se reduce la prezentarea descriptivă a moravurilor estetice, etnografic catalogate,' la diferite popoare şi societăţi. Şi această metodă inaugurată pe vremuri de E. Grosse, în a sa *Anfänge der Kunst,* s-a arătat mult mai fecundă ca speculaţiile filosofice gratuite asupra frumosului ori sublimului de pe vremea lui Vischer sau decît elementarele experienţe estetice de laborator ale lui Fechner.

, Unele studii revin, totuşi, cu un fel de nostalgie, la vechile întrebări primare. Ce e arta ? Care e obiectul ei ? Şi în lipsă de precizări mai nuanţate, se răspunde cia şi ieri cu (această comodă definiţie : arta e tratarea frurmosului. Simplu, general şi oarecum evident. Orice comentariu devine de prisos, căci adevărul pare axiomatic.

Numai că o astfel de prezenltare a chestiei e o tautologie. Arta e frumosul şi frumosul e arta. Dar ce e frumosul ? Şi dificultăţile reîncep.

Să admitem însă că am şti cu toţii care sînt caracterele clare, apodictice după care se poate cunoaşte imediat un fenomen estetic.

Definiţia de mai sus încă nu ar fi adevărată, căci arta, cel puţin cea modernă, e de multe ori o realizare a urîtului. Obiectul pe care-l tratează cutare roman contemporan ori cutare pictură expresionistă poate fi hidos. Aceasta nu împiedică să emoţioneze şi să placă. Noţiunea esteticului e mai largă deaît aceea a frumosului.

Totuşi, definiţia susmenţionată conţine un adevăr istoric. Ea e valabilă pentru o anumită epocă, s-ar putea spune, pentru vechea civilizaţie greeo-romană. Atunci arta căuta, în adevăr, realizarea frumosului, indiferent de ce era acest frumos, mai exact, frumosul aşa cum era conceput de mentalitatea curentă de atunci. Sculptura şi pictura înfăţişau corpurile armonic dezvoltate, literatura — caracterele neînfrînte, eroice, muzica tonalităţile şi ritmurile înălţătoare, stenice ori stimulente. Nimic degenerat, îmbătrânit, monstruos ori deviat, alături de linia amplă şi vie a exuberanţei, a tinereţii şi a sănătăţii. Frumosul îşi sănătosul erau noţiuni foarte învecinate. Oerioetind mai >de .aproape evoluţia genetică a primei noţiuni, ni se pare şi firesc să fie aşa. Frumosul, într-o perioadă primiară, a trebuit să aibă, mai întîi, o semnificaţie biologică. O estertâcă evoluţionistă (atentă ne-ar arăta că primitivii consideră frumos -ceea ce nu etaică cît ide puţin instinctul nostru de conservare. Un focar de infecţie, un cadavru, o figură hidoasă de animal carnasier ni se par urîte fiindcă sînt ameninţătoare. Copiii, aşa de aproape de sălbatici în unele privinţe, se conduc după acest criteriu. Ei confundă teama cu urîtul. In schimb, o floare sau un copil plăpînd pot părea frumoase, fiindcă sînt inofensive, fiindcă odihnesc, printr-un sentiment de pace, încordarea nervoasă, în acţiunea de apărare contra mediului. Altă serie de fapte confirmă aceeaşi interpretare a frumosului primitiv. Instinctul de conservare a speţei, evident în fiecare act sexual, împinge femeia în căutarea unui etalon masculin care să reprezinte cele mai perfecte atribute ale rasei. Femeia e aceea care selectează aceste calităţi, fiindcă e legată mai strîns de responsabilitatea procreaţiei. Pe de altă parte, nevoia de succes sexual îmboldeşte masculul către ornamentaţie, către seducţie prin diferite mijloace, care, în ultimă instanţă, duc la o înfrumuseţare sub diferite forme. Se ştie cum Darwin găsea aceeaşi interpretare în cântecul păsărilor — făcut să atragă femela —, în pintenii cocoşului sau în penajul păunului. Această artă sexuală primitivă trimite pînă astăzi încă reminiscenţe în psihologia feminină, atunci cînd sportmenii ori ofiţerii găsesc şi în zilele noastre un mare succes pe lingă femei.

Principiul de selecţie sexuală alege astfel noamai ceea ce e sănătos, normal. Ea evită surprizele, caracterele prea individuale ori prea specifice. Ceea ce seamănă cu speţa e frumos, ceea ce se îndepărtează de la ea e urît. In această privinţă, frumosul se confundă cu normalul, deci cu *comunul.* Montesquieu are dreptate să dea următoarea definiţie frumosului : „Le pere Buffier a defini la beaute l'assembiage de ce qu'il y a de plus commun. Quiand îsa defiinJition est expliiquee, elle est excelleinte... Le peire Buf fier dit qiue les beaux yeux sont eeux dont il y en a un plus grand nombre de la meme facon ; de meme Ia bouche, le nez etc. Ce n'est pas qu'il n'y ait un beaucoup plus grand nombre de vilains nez que de beaux nez ; miai!s c'est que les villaiins sont de bien differentes espe-ceis ; iraais chaque espece de vilains est en beaucoup moindre nombre que 1'espece des beaux. C'est comanie si, dans une foiule de cent hommeis, il y a dix hoimmes habilles chacun d'une couleur particuliere ; c'est le vert qui domine."

Femeia, care e reproducătoarea speţei, va căuta numai caracterele comune acesteia, pentru a nu-i altera tipul. Frumuseţea de la care se inspiră arta elenă e tocmai aceasta, adică frumuseţea robustă, normală. Criteriul ei estetic e biologic. Şi astăzi, în accepţia obişnuită, „belle femme" înseamnă o femeie voinică şi sănătoasă.

Pentru această epocă, definiţia care pretinde că arta *e realizarea frumosului e adevărată. Ceea ce artistul vrea să transmită e o emoţie a aspectelor comune din viaţă. Nu-l interesează nici specificul, nici originalul. Afară de cîteva excepţii, toate statuile sau basoreliefurile egiptene

ori babiloniene şi în bună parte cele greco-romane se aseamănă, reprezentînd un tip generic lipsit de particularitate. Ele sînit în acelaşi timpi şi anonime, fiindcă individualitatea artistului nu e încă complet degajată de ambianța socială. Cum putea să se deosebească un artist de ceilalţi, cînd preocuparea lui era tocmai expresia generalului şi a colectivului ? Biologică la origine, realizarea frumosului devine socială şi umană mai în urmă. Normalul şi colectivul îşi dau mîna ca să creeze, în acele timpuri, arta frumosului.

La un moment dat al istoriei, o revoluţie decisivă cutremură din temelie judecăţile estetice. Toate valorile artistice sînt răsturnate. In locul artei păgîne a frumosului, se substituie încetul cu încetul arta creştină a mitului. Creştinismul n-^are nimic biologic în el. El e o negare a vieţii sub toate formele. Morala creştină reeomandă renunţarea, ascetismul, mortificaţia. Ea combate lupta, eroismul, afirmlarca de sine, plăcerea, sau voluptatea. Estetica creştină o urmează pas cu pas. Nu mai e frumos ceea ce e sănătos, robust ori viguros. Circurile fastuoase, în care mişunau corpurile goale armonic dezvoltate, cad în (ruină. Depante de ele, în inima deşertului, sub cerul liber, în văgăunile peşterilor, anahoreţii umplu liniştea pustiului ou lumea lor degenerată de martiragiu, urîţită de boală şi suferinţă. Averea şi opulenţa e disprețuită, în locul lor e cîntată sărăcia. Plăcerea fină a epicureismului face loc cultului suferinţei. Ambiţia superbă a curiozităţii filosofice se coboară pînă la sărăcia de duh a călugărilor ignoranţi. Corpurile se acopăr şi se degenerează. Moartea îşi întinde vălurile peste toate locurile unde palpita altă dată clocotirea vieţii.

E greu de conceput revoluţie sufletească mai definitivă. Niciodată victoria absurdităţii nu reprimă mai puternic logica biologică de conservare, aniihilînd^o mai decisiv, sehimbînd toate valorile în contrariile lor, suprimând tot ce ,e util vieţii şi dezvoltării ei.

Urîtul e şi el o invenţie creştină. Arta nu mai caută frumosul. Picturile primilor secoli, după căderea lumii romane, ne înfăţişează corpuri de schelet, măcinate de abstinenţă şi suferinţă. In lividitatea lor, ele amestecă veşnic ideea morţii. Viziuni horifiee de infern, figuri monstruoase de bizare animale, acele „gargouilles" strecurate în toată arhitectura catedralelor gotice constituie toarta preocuparea sculptorilor. Tablourile germane primitive introduc peste tot reprezentarea moirţiii. Picturile reprezintă de obicei un schelet, care aduce aminte muritorilor vanitatea vieţii. Muzica pierde accentul voluptuos, pentru ca să capete un altul, grav şi melancolic. In toată epoca aceasta, arta se transformă în reproducerea urîtului. Această evoluţie îndepărtează orice caracter biologic. Arta suferă aceeaşi transformare ca toate producţiile sufletului omenesc. Elementul natural, animalic apare numai la început. Deasupra lui, se clădeşte încetul cu încetul elementul uman. Se depun straturi de civilizaţie, care acopăr, complică sau derivează natura primitivă. Fiecare epocă ce înseamnă un progres în spiritualizarea naturii omeneşti se săvîrşeşte printr-o înăbuşire a unui element instinctiv sau impulsiv. Orice operă de civilizaţie e o victorie asupra naturii, o înfrîngere a logicii biologice. Din acest punct de vedere, umanizarea primitivităţii se înfăţişează ca absurdă. Absurdă din punctul de vedere al instinctului de conservare pe care-l nesocoteşte, deasupra căruia se alcătuieşte pornind de la alte legi şi de la alte criterii, dar de o absurditate fecundă, care dă sufletului omenesc alte orizonturi şi alte îndreptări. în această absurditate, prin care omul pare că îmbrăţişează tocmai ceea ce îl vatămă, prin care îşi dispreţuieşte propriul său interes printr-o stranie nobleţă, a cărui dreptate şi comprehensiune merge pînă la priceperea contrariului, pînă la tolerarea adversităţii, pînă la asimilarea opoziţiei, el îşi măsoară hotarele minţii şi ale generozităţii. Toleranţa în morală, poate maximul de valoare etică, e, din punctul de vedere al logicii de conservare, o absurditate. Şi totuşi, cîtă înălţime umană învederează !

Urîtul în artă trebuie privit la fel. Şi el e un rezultat al aceluiaşi proces de complicaţie, de diferenţiere, care înglobează în ea nu numai toate aspectele unui fenomen, dar şi antitezele ori contrariile sale. Şi el e o dezrobire de logica primitivă, e din aceeaşi familie cu toleranţa morală.

Creştinismul săvârşeşte această transmutare a valorilor estetice de la natural la uman. După el, tradiţia se continuă pînă ia Renaştere. Un moment de criză in timpul acesteia, cînd frumosul revine ca preocupare primă în opera de artă. După aceea, însă, evoluţia continuă. Inainte de Renaştere, Dante dă o descriere a grozăviilor infernului. Acelaşi subiect e tratat în pictură de Ciimabue. Holbein îşi desenează al său *Totentanz,* în toate ipostazele sale, pe o lamă de pumnal. A. Durer strecoară în fiecare tablou o hidoasă ţeastă de mort. Aceasta chiar în tinipul cînd un Tizian, un Giorgione sau Rubens, în concordanţă cu logica vieţii, tratează mai ales frumuseţea sănătoasă a antichităţii. Pasul cel mare îl face Shakespeare. Opera lui mişună de apariţiuni monstruoase, chinuite de grimase, de strîmbături morale, de pasiuni josnice, de acte absurde.

Pe măsură ce se apropie de timpurile moderne, arta se îndreaptă din ce în ce mai mult, cu paşi hotărîţi, către infinitele aspecte ale urîtului. Romantismul scrie chiar o pagină de critică în oare justifică aplecarea artistului către urît. Şi dacă reacţiunea clasică a frumosului, cu un David sau Ingres în pictură, cu un Canova în sculptură, străluceşte o clipă, ea îşi pierde îndată gloria. Realismul în literatură atinge apogeul în evoluţia contra frumosului. Se pledează pentru îneetăţenirea oricărui subiect şi se creează o teorie după care subiectul e absolut indiferent în artă. Mai mult, subiectele 'ulmiile, modeste, uirite sînt declarate mai valoroase. Patosul romantic sau idealismul clasic par demodate. Un Flaubert, un Zola, un Maupassant, după ei Huysmans sau Miirbeau lainaltă chiar o predilecţie desăvârşită pentru subiectele scabroase. Baudelaire, cu un fel de satanică perversitate, e obsedat de urît în cele mai pline de efuziune momente poetice.

Reluînd tradiţia lui Goya, Daumier se specializează în aspectul plin de schime şi grimase ale figurii omeneşti, biciuieşte ridicolul, pe care-l tratează numlai pentru valoarea lui de caracteristic şi de pitoresc.

Astfel, imperiul urîtului îşi întinde zi cu zi hotarele şi năvăleşte zi cu zi întreg domeniul artei. Cu această transformare, însă, apare şi un nou criteriu de evaluare estetică.

Toate lucrurile frumoase se aseamănă între ele. Prin origina şi prin funcţia sa, frumosul e comun. în accepţia primitivă sau populară, e frumos ceea ce nu loveşte prin vneo deosebire, e fruim'ols ceea ce e normal, Procesul de individualizare a artistului, ca şi acela de specificitate a subiectului la antici, care tratau întotdeauna „subiecte frumoase" ori ideale, era minim. „La nuit, tous les chats sont gris." în lumea idealului toate fiinţele sînt la fel. E curios cum seamănă între ei zeii greci. Şi e firesc să fie aşa. Lucrurile frumoase sînt acelea care se apropie de un criteriu ideal. Ca să se apropie de acest etalon, ele *trebuie* să fie asemănătoare.

în lumea urîtului, însă, nu există criteriu minimal. Scara lui e infinită şi poziţia fenomenală pe această scară, fatal, discontinuă, disparată.

Idealul, prin funcţia lui de unificare socială — e comun la un grup întreg de oameni —, nu poate fi decît unul. Realitatea, însă, poate fi *diversă.* Frumosul, fiindcă ţine de ideal, e şi el *unic.*

Pentru a ne lămuri, pentru a ne conduce în anarhia diversă a realităţii, a urîtului, ne trebuie şi acolo un criteriu. Cum am putea deosebi lucrurile urîte între ele ? S-a găsit şi pentru aceasta un remediu. S-au deosebit atunci subiectele după gradul lor de *caracteristic,* de specific ori de pitoresc. Dacă frumosul ne apare sub aspectul lui de idealitate, urîtul nu poate fi distins decît după gradul său de particularitate, după ceea ce îl *deosebeşte* de alte fenomene, nu după ce îl *aseamănă.* Dacă arta frumosului era generică, aceea a urîtului va fi specifică.

Cu aceasta s-a deplasat, însă, şi punctul de vedere artistic. Nu ne mai interesează astăzi calitatea de frumos a temei artistice, ne interesează mai degrabă aspectul nou sub care se prezintă. Fiecare apreciere estetică valorează atît cît valorează facultăţile de cunoaştere care o formulează. Orice teorie estetică e condiţionată de o teorie a cunoaşterii. Adevărul e vechi, e formulat încă de Kant. Dar fiecare epocă îşi modifică pînă la un punct teoria sa de cunoaştere. Mentalitatea modernă e revoluţionară, în orice caz progresistă. Vrem veşnic noutate, schimbare. *Originalul* a devenit o valoare, un scop în sine, după ce fusese altădată numai un modest mijloc. Un lucru e bun

dacă e original. Acesta e criteriul de apreciere al zilelor noastre. In istorie, unde individualul cere să explice tot, în artă,, în invenţiile tehnice, în politică chiar, cerem veşnic schimbări. Febrilitatea şi nervozitatea contemporană e în continuă căutare de lucruri noi. Dacă în alte epoci, de severă disciplină tradiţionalistă, noutatea era privită ca o infracţiune, astăzi ea e încurajată şi premiată peste tot.[1] E fiiresfc, astfel, ca spaeificui ori cairaicteristiaul să fi înlocuit în rang frumosul.

Dacă observaţiile de mai sus sînt întemeiate, sîntem siliţi să ajungem la concluzia că evoluţia artei înglobează în ffiedare zi o nouă porţie de urît. La masa f/ruimosuliui admis, se adaugă zi cu zi o nouă contribuţie furată din lumea urîtului. Şi nu vorbim aici numai de noţiunea de subiect. înţelegem prin urît o temă cu toate sentimentele pe care le trezeşte, un fond sufletesc cu toate rezonanţele lui în inima artistului.

In adevăr. Ceea ce face un artist cînd creează o operă de artă originală, o operă care nu e numai o imitaţie a unor procedee tradiţionale, sau o copie searbădă a tehnicilor consacrate, e să arate că şi cutare temă artistică *merită* să fie tratată, merită să fie scoasă din neglijenţa cu care se trece pe lîngă ea. Artistul nu face altceva decît să reabiliteze urîtul. *Orice operă de artă, în adevăr originală, nu e decît o pledoarie în favoarea încetăţeniră urîtului.* Creatorul adevărat se munceşte să evidenţieze, prin o nouă combinaţie a elementelor sau prin o nouă concepţie a materialului lartilstilc, că indiferenţa faţă de' tema pe care o tratează e nejustificată. Toată munca, toată ingeniozitatea lui e asemănătoare cu aceea a unui avocat care pledează pentru un vinovat sau cu aceea a unui polemist care argumentează pentru o concluzie dubioasă. Numai că artistul pledează expresiv. El nu se mulţumeşte să obţie achitarea subiectului său, pînă atunci neadmis în cîmpul artei,, dar cere mai mult, cere ca opera să devie iubită, să-şi capete partizani. El pledează pentru simpatie. Procesul durează cîteodată cîteva generaţii. Spiritele rutinare refuză îneetăţenirea unei porţii de urît. Generaţiile se luptă între ele, unele apărînd, altele acuzînd. Lucrurile ajung cîteodată chiar la tribunal, cum e cazul lui *Madame Bovary* a lui Flaubert. „Creer dans un genre c'est ajouiter â ce genre."[1]

Cînd un Baudelaire cîntă în poezie cadavrul şi descompunerea lui, cînd E. Verhaeren introduce teme considerate pînă. la el apoetice, cum sînt, de pildă, uzina, gara, fabrica etc, cînd un Gorki descrie „golanii" stepei şi Dostoievski detracaţii vieţii, cînd un Rodin, părăsind formele moi şi voluptuoase, liniile ample şi armonizate, sculptează contururi severe, dure, adesea schiloade, toate acestea înseamnă că aceşti artişti atrag atenţia asupra unor aspecte considerate pînă atunci ca urîlte, ca străine artei şi că se străduiesc să le arate vrednice de ochiul artistului şi de gustul publicului. Aceeaşi e şi intenţia pictorului expresionist ori futurist, al literatului dadaist. Toţi pledează pentru urît. Şi dacă reuşesc, la lista subiectelor admise se mai adaugă încă unul.

Acest proces nu priveşte numai fondul artistic. El se aplică în acelaşi fel la formă, la tehnică. Un Victor Hugo a putut fi considerat pe vremuri ca un revoluţionar al formei. El a introdus epitetul colorat, o anumită muzicalitate a versului, un anume tip de rimă pe care clasicii le^au declarat eretice, le-au combătut ani de-a rîndul în numele frumosului. Acelaşi lucru s-a petrecut cu versul liber. Tehnica aceasta fără lege şi fără normă a părut o monstruozitate. Azi pare un procedeu învechit, s-ar putea zice prea... frumos, şi se caută o tehnică nouă, care va apărea în primele zile ca o aberaţie.

Acelaşi lucru în pictură. Cînd, acum vreo patruzeci de ani, impresioniştii, plecînd de la Manet, au aşezat pe pînză în mod brutal, unul lîngă altul, tonuri opuse, contradictorii, obţinînd valori şi efecte pe care nu le cunoştea arta de tranziţie între culori a clasicismului, a fost un scandal. S^a părut o infamie. Azi pictura unui Renoir, Degas ori Claude Monet îşi recunoaşte începutul decli-

[1] **Am dezvoltat mai pe liarg aceste idei în *Ideea de revoluţie în doctrinele socialiste*, p. 397—400. (Pqg. se referă la ediţia franceză ; în ediţia româniească, 1930, textul la p. 354—357, <n. ed.)**

[1] **A. Thibaudet, *La construction en critique, Revue de Geneve,***

nului. Şi un Van Dongen sau Fioasso, ,oa şi un Jean Cocteau sau Philippe Soupault încep iarăşi povestea, ca s-o termine într-o bună zi la fel.

Există un frumos admis, dar arta nu poate să rămînă la el fără să moară ori să decadă. Evoluția estetică nu se poate efectua decît prin îneetățenirea urîtului. Şi calitatea pledoariei în favoarea acestei „naturalizări" e tocmai talentul artistului.

Evoluția artei în direcția urîtului caracteristic ni se pare astăzi o achiziție definitivă. O operă care ar prezenta numai aspecte frumoase, printr-un exces de idealizare, ni s-ar părea ori lipsită de forță, ori pur şi simplu anostă. Să se gândească oricine la un roman de Henry Bordeaux. Nici o pată nu pîngăreşte virtuțile imaculate. Eroii sînt admirabili în toate privințele. Ei întrunesc toate calitățile pămînteşti : sînt frumoşi, inteligenți, bogați, generoşi. Lumea sa paradiziacă, siropoasă ne plictiseşte prin perfecția mediocrității sale, prin lipsa de nervozitate, de curiozitate a ceea ce e dincolo de aspectul roz şi angelic al lucrurilor. Nu există mai fericit antidot la asemenea romane decît lectura unui Dostoievski, cu furnicarul său de ființe decăzute, detracate uneori, totdeauna sublime. Operele artistice care tratează exclusiv frumosul ne răimin străine prin însăşi desăvîrşirea lor. Nu le înțelegem fiindcă ce e uman e păltat de păcat. Perfecția ne depăşeşte şi ne plictiseşte. Mintea contemporană e mai complexă decît aceea care putea privi neturburat un aspect idealizat. Astăzi amestecăm lucrurile, tocmai ca să le dăm figura realității. Din cîte impurități e făcută muzica lui Wagner ! Şi totuşi ce deosebire față de aceea a lui Massenet ! Eroii lui Georges Ohnet sînt plini de calități, şi totuşi preferăm pe aceia ai lui Balzac, în care demonul abisurilor a vărsat o picătură de păcat. Exemplele alese sînt desigur mai mult o parodie a frumosului, decît o perfecție propriu-zisă. Totuşi, facultățile de cunoaştere contemporană nu pot admite o creație exclusiv idealizată a existenței. Gustul contemporan e pervers, tocmai prin complexitatea lui. Orice gînd modern e dublu. El conține în definiția lui afirmația şi negația sa însăşi. Frumosul pur, încadrat, necondiționat de urît, rămîne alături de comprehensiunea noastră, ne pare convențional, artificial,

- rece. Cerem operei de artă să ne dea urît interesant, urît reabilitat de talentul artistului. Aceasta fiindcă nevoia progresistă a civilizațiilor noastre cere veşnic inedit. Şi cum am arătat mai sus, numai urîtul poate fi nou sau caracteristic. După cum în revoluțiile sociale numai plebea face revoluții, numai ea are interesul să schimbe de situație, fiindcă are totul de cîştigat şi nimic de pierdut, tot aşa în artă, numai urîtul se prezintă veşnic schimbător. Frumosul, ca şi noblețea, ca şi fericirea,, e conservator. Singură imperfecția e ferment către mobilitate. Dacă universul şi-ar găsi o expresie perfect estetică, s-ar înăbuşi în propria lui asfixie.

In definitiv, opoziția dintre frumos şi urît în artă e opoziția între clasicism şi romantism. Clasicismul se defineşte prin calm, prin ceva ajuns, fixat, definitiv. El atinge un grad în care nu mai e nimic de adăugat sau de schimbat, fiindcă criteriul ideal a fost atins. Romantismul, din contra, e expresia devenirii, a virtualității care se realizează, care aspiră către forma definitivă a potențialității, oare nu s-a descărcat încă în realizarea ei. E situația unei substanțe inferioare în cursul ascensiunii către o treaptă superioară.

A cînta urîtul pentru a-l face acceptabil, pentru a-l încetățeni alături de frumos ca un domeniu susceptibil de a fi tratat artistic, înseamnă, înainte de toate, a avea un simț puternic de dreptate. A pleda pentru ceva desconsiderat, a te apropia de un obiect pe care nimeni nu-l bagă în seamă, a-i face apologia contra tuturor, a reuşi, în fine, să-l strecori în simpatia publicului, iată misiunea de apostolat întru justiție a artistului. Dreptate față de aspecte desconsiderate ale vieții, aceasta e, într-o anumită privință, opera de artă. Fiecare individ poate să facă de-a lungul vieții sale un act de dreptate. Gestul său însă e făcut în favoarea oamenilor, a ființelor vii. El are, oricum, o semnificație utilitară, practică. Artistul îşi exercită generozitatea sa față de obiecte inanimate, de fenomene ale naturii. El reabilitează lucruri inutile. De aceea, funcția sa de simpatie e proverbială, de aceea, identificarea sentimentală cu obiectul artei sale e completă, de aceea, funcția sa de dragoste e ipertrofiată,

enormă. El intră în intimitatea lucrurilor şi a fenomenelor, le ghiceşte gîndul şi taina, devine una cu ele. Se ştie că acest fenomen a fost numit de estetica germană „Einfuhlung".

Această identificare sentimentală, simpatetică, nu e posibilă însă fără o puternică facultate de iluzionare, chiar de n-ar fi vorba decît de o iluzionare conştientă (cum susţine Konrad Lange), de o conştiinţă care şi-ar da seama că se iluzionează.

Identificarea poate fi de două feluri : a noastră cu obiectul sau a obiectului cu noi.

Cînd simpatizăm puternic cu cineva, creăm de obicei un tip ideal pe care-1 purtăm în suflet şi pe oare persoana iubită trebuie să-1 îmbrace, să şi-1 apropie în totul. Şi toate gesturile sale le asimilăm acestui tip ideal. Dacă din cînd în cînd sîntem contrazişi, întrebuinţăm o întreagă sofistică pentru a ne demonstra nouă înşine identitatea între persoana iubită şi tipul nostru mental. Cu cît diferenţa e mai mare, cu atît imaginaţia noastră trebuie să lucreze mai mult ; cu cît obiectul e mai inferior, cu atît contribuţia noastră imaginativă e mai intensă, fiindcă trebuie să-1 creeze aproape din nou.

In această privinţă se poate spune că *un fenomen sau obiect urît e mai susceptibil de a fi tratat artistic decît unul frumos, fiindcă lasă o margine mai mare creaţiei artistului.*

în cazul unui subiect frumos, marginea e mai mică, totul e dat din natură, imaginaţia creatorului se leagă de un cîmp mai restrîns, e oarecum mai limitată. Funcţia sa se reduce, de cele mai multe ori, la o reproducere, la o simplă imitaţie.

Din oomtna, urîtul *e* mai stilmulenlt. însărcinarea altistului e mai vrednică, fiindcă e mai grea. Libertatea lui e mai mare, fiindcă nu trebuie să se îngrădească la o accepţie comună, socială, a unei valori estetice, dată mai înainte chiar de momentul creaţiei.

Aceste cîteva observaţii n-au nimic dogmatic în ele. Ca toate speculaţiile estetice, ele se resimt de fragilitatea şi recenta disciplinei. Ceea ce am vrut să indicăm a fost doar un aspect al artei moderne şi — în acelaşi timp — opoziţia acestuia faţă de formele mai vechi de antă. Dacă e adevărat că toate transformările geniului omenesc se reduc, în ulltitoă instanţă, la schimbarea proeesu^-lui de cunoaştere şi vialoriificiare, arta modernă urmeiază de aproape schimbarea capitolelor din teoria cunoaşterii. Am indicat în mod rapid care e structura conştiinţei moderne, animată de nervozitate, de grabă, de nevoia de a găsi veşnic ceva nou şi inedit. O asemenea mentalitate e firesc să schimbe frumosul în caracteristic, adică frumosul în urît, fiindcă — după opinia noastră — acesta singur e susceptibil de specificitate.

1924

IPOCRIZIA CLASICISMULUI

Cu talentul său obişnuit, dl. Anton Gherman a făcut într-un număr al revistei *Viaţa românească* procesul clasicismului. Mărturisesc că împărtăşeam încă din adolescenţă întru totul opiniile d-sale. Fac parte din cetitorii care înţeleg prin literatură o voluptate : în copilărie, preferam aventurile haiduceşti ori romanele senzaţionale cu mult cărţilor instructive ori povestirilor morale. Mai tîrziu, am cules din clasicism numai ce mi s-a potrivit : infirmitate mărturisită care pare aproape cinică. M-a încurajat însă dl. A. Gherman : „cine nu-i pedagog, guvernantă ori miinlilstru de instrucţie etc"... Şi, slavă Domnurlui, pot vorbi liber.

Clasicismul e, desigur, o invenţie didactică. El are o semnificaţie morală, care se leagă strîns de conservatorismul social. Face parte din acele prejudecăţi conformiste cu care o turmă organizată poate trăi mai departe. La alţii, e o chestie de antrenament, de sugestie a autorităţii. In fine, la cei mai mulţi e o ipocrizie inconştientă. îşi zice omul că ce e vechi, experimentat, trebuie să aibă o valoare. Cu atît mai mult, cu cît o susţin profesorii şi «toţi gardienii oficiali ai grupului. Pe urmă, din dificultatea transpunerii istorice, iniţierea la claisicifem e grea. Şi ceea ce se face cu greutate e de obicei preţios. Dacă după o plicticoasă sforţare ajungem să ne placă „clasicii", efortul moral făcut ne valorifică în faţa noastră, ne dă nu ştiu

ce mică aureolă de martiri. Pe urmă, e vorba şi de capitalul de energie închis într-o asemenea lectură. Oricărui om îi place să-şi ridice puţin obiectul pentru care a cheltuit. într-o vară, la o plajă din Bretagne, o mulţime de burghezi francezi veniseră să facă băi de mare. Dar timpul era nesuferit : frig şi vînt. Cei mai zgîrciţi dintre vizitatori, cu riscul de a căpăta pneumonie, au făcut baie şi pe frig numai să-şi scoată cheltuiala. E şi în plictiseala cu care se ingurgitează clasicismul un proces psihic analog.

De fapt, orice evaluare estetică e o problemă de cunoaştere, compusă din percepţii, memorie, judecată. Nu putem pricepe decît ceea ce cunoaştem deja, ceea ce ne e familiar, ceea ce e actual. Pe de altă parte, numai actualul ne e familiar, fiindcă datoria supremă a practicii ne impune să-l cunoaştem pe el întîi. Există un apriorism al prezentului, care face din actual o categorie proiectată peste toate judecăţile noastre. Înţelegem trecutul prin prisma prezentului, dar aceasta nu înseamnă a-l înţelege. Iniţierea, precauţia şi metoda istorică înseamnă o apropiere foarte aproxilmialtivă de trecut. înlsieiamnă, în orice caz, sforţarea maximă de a ajunge acolo, ceea ce trebuie să recunoaştem că nu înseamnă încă mare lucru.

Părinţii şi copiii nu se înţeleg de obicei : şi-i desparte numai o generaţie. Dar cînd e vorba să pătrundem în matura lor specifică lucruri petrecute cu sute şi mii de ani înainte ? Dacă am avea tot materialul la îndemînă, ar mai lipsi principalul : înţelegerea spiritului, a mentalităţii de atunci.

Ceea ce facem în istorie mai puţin, în literatură mai mult, *e o deplasare în sensul prezentului.* Anatole France spune că operele clasice nu trăiesc decît printr-un perpetuu *proces de jalş-sens.* Iar Renan povesteşte undeva despre glosatorii medievali că, obligaţi să copieze exact textele antice, cu toată atenţia şi bunăvoinţa, ei le *traduceau* inconştient în accepţia timpului, măcar prin schimbarea unor virgule ! Aşa facem şi noi cu literatura clasică. Comentatorii şi criticii ne ajută la aceasta. Ce aridă şi searbădă ar părea *Iliada* dacă n-am construi ima-

ginativ, fără voia noastră, din Elena o eroină modernă, comparabilă cutărei eroine de roman la modă, al cărei singur model îl cunoaştem şi care, fatal, ne serveşte de *unic* criteriu ! Shakespeare a avut în fiecare epocă o altă valoare şi o altă accepţie. Ar trebui scrisă odată istoria vicisitudinilor, a deformărilor, a broderiilor în marginea textului pe care le-a suferit acest scriitor. S-ar vedea atunei că fiecare generaţie s^a sprijinit pe marele tragedian ca să selecţioneze ce-i convine, interpretând opera sa după aspiraţiile omi nevoile ce-o înlsuifieţeau. O operă veche de artă nu trăieşte decît ou condiţia să fie *modernizată* veşnic de imaginaţia lectorului. Şi atunci ? Urmează că singur prezentul importă în artă, ca în toate.

Nu ne putem deplasa prea mult în timp, după cum nu ne putem deplasa prea mult în spaţiu, fiindcă criteriul de înţelegere nu poate fi decît prezent şi local. Ne vine greu să pricepem — cu toată moda actuală -— pe Rabindranath Tagore, fiindcă e asiatic, ne vine greu să înţelegem sălbaticii din tribul Waramunga al Australiei centrale, după cum ne vine greu să ne transpunem în epoca lui Dante şi a lui Homer.

Are dreptate dl. Anton Gherman : „Cetăţenii dintr-un anume timp şi loc au cam aceleaşi trebuinţe estetice şi acelaşi gust.

Depărtarea în timp şi deosebirea de dezvoltare istorică sînt obstacole mari în calea înţelegerii. Este dar puţin probabil ca Eshil să vorbească unui parizian de astăzi aşa de clar ca Bataille ori Capus (fără să ţinem seamă de deosebirea de limbă), nici Knut Hamsun să impresioneze pe un bucureştean, cît de deştept şi sensibil, în chip aşa de adecvat ca dl. Radu Cosmin. Toată problema clasicilor se .rezumă în aceste potriviri ®au înstrăinări intelectuale hotărîte de timp şi de treapta istorică. .. Şi, în scurt, celebrităţile .artistice de care ne despart sute ori mii de ani ne sînt, obişnuit, iremediabil străine într-un grad oa* recare."

Şi e natural să fie aşa. Chiar fără să ne-o spuie Bergson, ne schimbăm în fiecare ceas, în fiecare minut. Şi poate e legitim să credem că această perpetuă transformare se face în sensul complexităţii crescînde. Pe timpul lui Homer — ne-o atestă *Iliada* —, se cunoşteau numai două culori. Organele vizuale, bastonaşele cromatice erau fiziologic limitate. Astăzi cunoaştem sute de culori şi poate mii de nuanţe. Comparaţi apoi rudimentara gamă acustică a unui primitiv, »sărăci(a de tonuri a unei melodii populare cu bogăţia luxuriantă a unei simfonii de Riichard Straufss, masa, simplă' a unui erou homeric compusă din veşnicul viţel ori bou fript în proţap, cu complicaţia unui „menu" servit de un mane restaurant parizian.

Acesteia pentru senzaţii.

Să mai vorbim de complexitatea sentimentelor şi de infinitele „cazuri de ounoştiinţă" moderne ? Sincer vorbind, poate oare suporta comparaţie din punct de vedere al bogăţiei o pictură grecească sau una prerafaelită cu o pînză de Claude Monet ori Renoir ? Sau un roman de Tolstoi cu *Daphnis şi Chloe ?* Ceea ce apreciem în operele vechi e simplismul, graţia primitivităţii cel mult. Dar să nu ni se vorbească atunci de superioritatea lor. Ne trebuie, pentru înţelegerea trecutului calitativ şi cantitativ, alte senzaţii, alte sentimente, alte judecăţi. Trebuie să facem un salt peste noi înşine şi în afară de *gravitaţia momentului istoric,* ceea ce e aproape imposibil, în orice caz, puţinor oameni dat. Trebuie o lungă educaţie ca să prindem ceva din esenţa trecutului. Astfel orice operă veche e o problemă algebrică ce trebuie descifrată. Dar aceasta înseamnă un proces mental intelectual mai mult decît estetic.

Opera de artă, însă, e cu atît mai frumoasă cu cît e mai uşor comprehensibilă. Oamenii din popor, care nu sînt nici grandomani, nici ipocriţi, declară urît tot ce nu înţeleg. Aşa şi trebuie să fie : elementul intelectual al cunoaşterii artistice nu poate fi eliminat. Se poate spune atunci, fără paradox, că la talent egal o operă de artă e cu atît mai frumoasă cu cît e mai aproape de noi, cu cît e mai în strînsă legătură cu actualitatea. Aceasta nu înseamnă, desigur, că o bucată modernă trebuie să fie şi bună.

In definitiv, nu există decît două feluri de opere : moderne şi modernizate. De ce să nu preferăm pe cele dintîi ? Acestea ne scutesc cel puţin de efortul transpunerii. Se

amestecă, însă, prestigiul gratuit al clasicismului didactic, se amestecă acea ipocrizie a istorismului care ne face muţi de admiraţie în faţa lucrurilor pe care nu le pricepem, pe care nu le putem pricepe fiindcă se opun teoriei cunoaşterii. Şi e aşa de înrădăcinată în fiecare această prejudecată, încît puţini scapă de filistinismul clasicist. Nietzsche, căruia îi plăcea să denunţe toate ipocriziile inconştiente ale civilizaţiei contemporane, denunţase şi pe aceasta din urmă atunci cînd a rupt-o cu filologia ca să devie filosof şi artist. Fără această salutară revoltă, geniul său subtil şi eroic s-ar fi împotmolit poate în cercetările pedante şi sistematice care întreţin cultul ardorii clasiciste.

1924

EXPRESIE INDIVIDUALA ŞI EXPRESIE SOCIALA ÎN ARTA

Pentru mulţi din noi, ceva frumos înseamnă ceva plăcut. Indiferent dacă plăcerea e senzuală ori spirituală, interesată ori dezinteresată, valoarea estetică ne apare ca. un fenomen stenic, înălţător, o emoţie pozitivă, o contemplaţie însoţită totdeauna de o nuanţă de agreabil.

Frumosul, în mod comun, se prezintă ca o categorie a voluptăţii : voluptatea armoniei, a unei ordini superioare. Stendhal spunea : „La beaute c'est une promesse de bonheur". Fenomenul estetic se simte, nu se gîndeşte : aceasta e credinţa curentă. Dar tocmai aceasta împiedică determinarea exactă, analiza lucidă a faptului artistic. Se întîmplă că ceea ce pare unanim admis ca formînd esenţa frumosului să nu fie decît o serie de manifestaţii auxiliare. De aici, o mulţime de neînţelegeri. Cu ocazia unor discuţii ivite mai de mult în publicistica noastră asupra relaţiunilor între estetic, specific şi etnic, mulţi au negat orice fel de relaţiune între aceste categorii, frumosul constituind după ei o valoare aparte, autonomă. Cei care se uită numai la aspectul hedonic al artei au multe şanse să nu înţeleagă esenţa ei intimă. Frumosul e şi el o realitate pămîntească, fără atribute divine. Şi el a apărut aici, în lumea noastră, şl fatal e amestecat cu o mulţime de alte elemente sociale care intră fără voie, fiindcă au convieţuit istoriceşte atîta vreme, în însăşi noţiunea de frumos. Există în societate o interdependenţă a valorilor : e greu de separat juridicul de moral, utilul de logic, reli-

gia de morală etc. Nu putem să le disociem cu forța prin abstracție, atunci cînd viața istorică le-a legat indisolubil între ele. De fapt, se poate fixa cam pe la mijlocul secolului trecut separarea completă a valorii estetice de celelalte. Atunci pentru prima oară apar preocupări artistice pure, atunci estetismul devine un scop în sine, o religie cu neofiți, cu credincioşi, cu rituri şi cult. Frumosul devine autonom. Doctrina care justifică existența fenomenului artistic pur apare şi ea şi se cheamă „artă pentru artă". Mai înainte de acest moment, în majoritatea societăților omeneşti, frumosul e amestecat cu religia (artele magice, catedralele gotice, misterele etc), cu industria (sculpturi pe obiecte şi instrumente războinice ori casnice etc), cu economia, cu morala.

Dar tocmai fiindcă această diferențiere e recentă, fiindcă un Flaubert, Baudelaire, Theophile Gautier sînt primii preoți ai unui cult abia născut, fanatismul lor e mai violent, mai complet. S-a stabilit, astfel, credința unei categorii estetice din următoarele atribute : dezinteresare, independență, plăcere, armonie.

Se face din frumos o religie puristă, o dogmă.sterilă, izolată în splendoarea ei, un fel de zeitate imaculată, satisfăcîndu-se pe ea singură, ferită de orice contact impur. Atitudine de credincioşi, de fideli prosternați, dar nu de oameni de ştiință. Procedînd ceva mai omeneşte, vom găsi în compoziția artei o mulțime de elemente foarte pămînteşti. Aceasta nu scade însă majestatea artei. Din contra.

Astfel, condiționarea fenomenului estetic e, în fond, cu mult mai complexă. După cum vom vedea, departe de a exclude noțiunile de specific şi de etnic, arta le presupune în fiecare moment al afirmării.

Benedetto Croce e printre primii care au căutat să aşeze arta în cadrul facultăților noastre de cunoaştere, sa facă din ea un mod de a percepe lumea exterioară.

Există, în adevăr, două feluri de raporturi ale inteligentei noastre cu realitatea. Unele sînt bazate pe raporturile dintre lucruri. Ele ne dau ideea generalului. Anume, printr-o economie a gînidirii, pentru a ne informa mai expeditiv asupra condițiilor mediului, percepem numai aspectele comune ale fenomenelor, le clasificăm, le ordonăm în categorii, în raporturi, în serii. Facem abstracție de deosebirile dintre ele, neglijăm ca neexistente nuanțele. Formăm din ele concepte, noțiuni, judecăți. Lumea ne apare condusă de legi, de principii generale. E cunoaşterea prin inteligență, cunoaşterea logică a universului.

Alături de aceasta, primim însă şi altfel de informații din afară. Se poate ca lucrurile să ne apară nu în asemănarea lor, ci în deosebire, nu în ceea ce au comun, dar în ceea ce au individual. Putem percepe diferențele, nuanțele, putem înțelege esența unui fenomen, a unui lucru în sine, independentă de legătura cu altele, putem deosebi în lumea înconjurătoare unități ireductibile, specifice, neasimilabile,, nesubstituibile una alteia. Inteligența, deprinsă să lucreze cu generalul, cu raporturile constante, comune, nu ne poate ajuta la percepția individualului, a specificului. Pentru aceasta trebuie să recurgem la intuiție. Ea poate prinde orice nuanță, orice deosebire, aceea ce e ireductibil, caracteristic în lucruri. Aşa procedează omul practic, care trece peste teorii şi abstracții ca să aibă o cunoştință imediată a realității, aşa procedează omul politic, duşman al oricărei false generalizări, la fel criticul de artă care intră în esența operei de artă. Există, astfel, două cunoaşteri : una generală, bazată pe asemănări şi raporturi, alta diferențială, specifică, bazată pe deosebiri, pe cartacterisitice ireductibile. Arta e dtotre acestea din urmă. A devenit o banalitate afirmația că *producția artistică* n-are nici o valoare dacă nu reuşeşte să mimeze, să creeze viața. Ea trebuia să ne dea iluzia pulsației directe a vieții, să ne introducă printr-o intuiție imediată în partea acea mobilă, schimbătoare, caleidoscopicâ, pe oare o prezintă tot ceea ce trăieşte. Dar Bergson a arătat că inteligența cu procedeele ei generale şi spațiale e incapabilă să ne dea o idee despre cursul veşnic schimbător al elanului vital. Inteligența şi metoda ei, ştiința, sînt procedee cantitative, bazate pe măsurători, aplicate lucrurilor încremenite, moarte. Viața, din contra, nu •poate fi prinsă decît de un instrument fin, apt de a mă-

sura numai diferenţe calitative, schimbările imperceptibile în timp, cursul veşnic creator. Numai arta ne poate clarifica asupra acestor procese creatoare, asupra acestor momente veşnic altele. Cunoaşterea noastră logică e cinematografică, adică împarte realitatea în bucăţi separate, ca să le studieze în parte. Arta, însă, trebuie să ne dea, printr-o iluminaţie imediată, realitatea vie, pulsaţia continuă, „arta e deci o viziune a realităţii mai profundă decît aceea pe care ne-o dă inteligenţa şi de aceea ea participă mai mult decît aceasta din urmă la viaţa concretă, la evoluţia mereu inedită şi permanent inventivă, care constituie caracterul ireductibil şi iraţional al vieţii adevărate, a cărei spontaneitate creatoare nu se repetă niciodată" (Bergson).

Obligată să reiprodulcă momenltele mereu inedite ale vieţii, arta nu poate fi decît specifică, ca şi modelul ei. Pentru a ne împărtăşi individualul, cum a observat cu profunzime B. Croce, creaţiunea artistică se. serveşte de expresie, care e forma specificităţii. O cunoaştere mistică, aşa cum vrea Bergson, ar rămîne strict personală.

Ca să fie comunicată, ea ar trebui să îmbrace o formă. Dar dacă fondul e în adevăr specific, original, ireductibil, această formă va fi o expresie unică.

Către această expresivitate tinde orice operă de artă. De aceea, esenţa acesteia e aşa de legată de nevoia de original. Originalitatea e suprema valoare în artă. In ştiinţă, unde domină generalul, această problemă nici nu se pune. Dar în creaţia artistică se face loc chiar straniului, acest aspect patologic al originalităţii. Un stil impersonal, lipsit de pecetea specială a individualităţii artistului, ne apare inferior. El cade în formula împrumutată, în manierism, în aceeaşi ordine de idei, apreciem sinceritatea în artă. Dar aceasta înseamnă tocmai revelarea a ceea ce e mai intim, mai ascuns, mai personal în sufletul artistului. Lipsa de sinceritate echivalează cu exprimarea unor stări comune sociale, luate de la alţii, prin procedee tot sociale, tot împrumutate.

Concluziile acestea, trase din analiza fenomenului estetic, privit din punctul de vedere al mecanismului său, sînt confirmate obiectiv, dacă privim evoluţia istorică a artei. O excursie etnografică ori istorică, cît de sumară, ne indică cu preciziune acelaşi scop urmărit de orice fenomen artistic : individualizare, tendinţă către specificitate.

în societăţile primitive, arta e populară, anonimă. Ea e amestecată cu marile funcţiuni sociale, în special cu religia şi cu tehnica. Artistul n-are individualitate şi nici nu caută să exprime particularul, fiindcă nu-1 găseşte în sufletul său încă contopit cu acela al masei, al ambianţei întregi. Miturile, muzica, desenul sînt anonime, sociale.

Cu încetul însă, evoluţia se înfăptuieşte în sensul diferenţierii. Artistul se degajează de mediu, devine o personalitate. Opera lui reflectează şi ea originalitatea sa sufletească, prezintă aspecte care n-au nici o asemănare cu acelea ale altor artişti... Din masa amorfă a clanului primitiv, artistul se desprinde cu toată originalitatea contribuţiei sale.

în acelaşi timp arta se separă, devine independentă faţă de celelalte valori cu care era strîns legată la început. Din simplu mijloc în serviciul -religiei sau al moralei, ea devine scop în sine. Ea nu mai serveşte sacrul sau binele, ci îsi creează un obiect aparte si preocupări proprii. Esteticul devine relativ autonom, în baza legii diferenţierii valorilor. Arta nu mai oficiază şi nu mai predică. Se exprimă doar pe sine.

Arta are funcţiunea de a revela un colţ ascuns, misterios, mascat de banalitatea cotidiană. Ea ne scoate din comun, ca să ne transplanteze într-un mediu nebănuit încă.

Toate aceste constatări nu conţin, desigur, nici o noutate. Le-am amintit doar pentru a prepara concluzia care urmează.

H

Identificînd arta cu expresivitatea, mi se pare că Benedetto Croce n-a mers decît pînă la jumătatea drumului. E adevărat, după cum am văzut, că artistul percepe şi exprimă individualul. Pentru aceasta, el face apel la emoţiunile sale strict personale. El dă lucrurilor şi fenomenelor o fizionomie unică.

E adevărat, însă numai în parte. Dacă artistul ar exprima stări exclusiv specifice lui, n-ar putea fi înțeles de nimeni. Esteticianul italian uită că expresivitate înseamnă *comunicativitate* specială. Aproape toate stările noastre sufletești, plămădite și prefăcute de mediu, au latură socială. Numai inconștientul, care nu e exprimabil, e strict personal. Nu mai vorbim de concepte și judecăți. întrebuințate de știință pentru a exprima asemănările și raporturile, aceste fenomene psihice n-au valoare decît abiedtivate, adică socializate. Dar chiar emoțiile nu se mai sustrag complet de la influența vieții colective. Era o vreme cînd se credea că expresia emoțiunilor e condusă de legi fiziologice ori curat psihice. Sub presiunea socială, expresia noastră afectivă se modifică. Prezența altor persoane poate stimula ori opri semnele care traduc la exterior stările de sentiment. Pentru respectul politeții, al bunei-ouviinți, ne înăbușim în anumite ocazii rîsul ori furia. Alteori, suib imboldul societății, tristețea ori deprimarea dispar, buna dispoziție apare, spiritul de conversație, verva cresc. Societatea modifică expresia emoțiilor.

Dacă arta e expresivitate (o prelungire a expresiei emoțiilor artistului, materializată printr-o tehnică), atunci ea trebuie să suporte aceleași legi ca și oricare expresie emotivă. Urmează, de aici, că modificarea comunicării sociale se va efectua după influența grupului. In adevăr, oricît se susține într-o estetică ideală că artistul creează pentru el însuși, fiindcă are ceva de spus, în realitate el scrie pentru o soelieitialte dată, adică pentru un anutmit public. Un artist care face abstracție de un public se gîndește la un altul, chiar dacă n-ar fi vorba decît de cîteva persoane, care speră că-1 vor înțelege. Creațiunea artistică, ca și orice expresie, e adresată cuiva, ea are o direcție socială.

încetul cu încetul, arta devine un limbaj. Ea transpune impresiile strict personale prin cuvinte, imagini, formule de multe ori încercate deja. Tehnica prin care se face legătura artistului cu publicul îl oprește pe acel din urmă să rămînă strict personal. Oricît ar fi de original un artist, el nu poate rupe complet cu tradiția, cu continuitatea socială a creației dinainte de el. Chiar dadaiștii sau futuriștii au recurs în parte la expresii și tehnici cunoscute (mai înainte. Va trebui atunci, pe lingă creațiuniile sale de expresie, să întrebuințeze și altele mai vechi, utilizate de alții pînă la el. Eminescu a creat o mare parte din limba de care se servește. A întrebuințat însă și formule din atmosfera literară a timpului său.

Dacă gîndul, concepția ne aparțin exclusiv, realizările sînt totdeauna concesii făcute societății. în orice creație socialul e înțeles de la sine. Fără el nu există decît un plan inform, intenții vagi, tendințe semi-inconștiente. Obiectivarea definitivă a operei de artă nu începe decît cînd un minimum de semne exterioare luate din viața grupului detașează creatorul de creația sa, aceasta din urmă căpătînd o ființă proprie, indepenclentă, cu o viață aparte.

Astfel, prin scop, arta devine socială, fiindcă se adresează publicului, iar prin origine este deja socială, fiindcă educația artistului nu poate fi decît aceea a mediului în care trăiește. Iată, deci, că artistul, deși amator pasionat de specificitate, nu se poate feri complet de a nu exprima prin opera sa și generalul. Dar exprimarea acestui general nu e nici ea completă. Artistul nu poate utiliza expresii valabile pentru orice societate, el nu poate fi cu desăvîrșire universal. Dacă ar fi așa, ar pierde particularitatea, originalitatea. Arta s-ar transforma în știință, expresia ar deveni o formulă matematică. Intre specificul complet, care atinge inconștientul, inefabilul inexprimabi] și științificul integral, care singur e universal-uman, este loc pentru o specificitate temperată, relativă, pentru un compromis între individual și general. Acest intermediar îl constituie etnicul. De fapt, artistul — spre deosebire de omul de știință, care se adresează tuturor oamenilor, tuturor popoarelor — ia contact cu o societate dată. Or societatea normală în care trăim astăzi e națiunea. Cu aceasta intră direct în legătură artistul atunci cînd își exteriorizează creația, cînd trece de la concepție la expresie. Obligat să fie social, el nu poate fi în stadiul actual de civilizație decît național. Dacă ar fi uman, ar pierde cu desăvîrșire specificul, adică ceea ce constituie însăși esența artei, și ar cădea în știință ori într-o formulă convențională, fadă, iar dacă ar fi prea specific, prea original, ar pierde mijlocul de exprimare, contactul

cu publicul. Etnicul ,e oarecum locul geometric între individual şi uman. Artistul trăieşte concret, real în societăţi limitate. Cum expresia e o adaptare la un public dat, e imposibil cuiva să se adapteze simultan la infinitatea aceea de publicuri juxtapuse oare e umanitatea întreagă, în acelaşi timp, oricît de generală, de universală e educaţia cuiva, ea e făcută de o familie dată, într-un loc dat. Prin ea, artistul nu poate căpăta decît elemente spirituale mărginite, localizate.

Reiese de aici că etnicul e, cum se zice în termeni filozofici, o categorie estetică sub care artistul e obligat să vadă lumea. Ea arată limita sub care e permisă originalitatea, dar şi sociabilitatea, însemnînd un maximum permis de individualism şi un minimum de adaptare socială. Opera de artă ne apare ca un compromis necesar între manifestarea specificului şi realizarea lui sub presiunea socială într-o societate limitată, adică într-o naţiune.

Nici un scriitor, oricît de „etern uman" ar fi el, de la Shakespeare la Goethe, de la Moliere la Tolstoi, nu poate scăpa acestei legi de condiţionare estetică. Nici unul din ei nu e ferit de pecetea caracterului naţional şi nici una din operele lor reuşite n-ar fi scrise de cetăţeanul altei naţii. Fatal, mijlocul de expresie e local. Nu există scriitor mare fără o cunoaştere adîncă a limbii, după cum nu există pictor mare fără o mînuire a culorii. Şi această culoare e şi ea locală. E a peisajului naţional. Un pictor francez, fără să vrea, întrebuinţează cenuşiul albăstrui al cerului din île-de-Fmnloe, un rus — verdele aprins, un german — culorile sumbre. Sculptura va urma şi ea inspiraţia unor linii moi, aspre, chinuite ori îndrăzneţe, după caracterul poporului.

Etnicitatea nu e un caracter auxiliar artei. Intermediară între particularul extrem şi generalul vag, ea e presupusă, e oarecum intrinsecă însuşi momentului realizării artistice.

1925

CRIZA LITERARA

De la un capăt la celălalt al Europei, jurnale, reviste, memorii, monografii se plâng de teribila criză literară, care bîntuie, nemiloasă, pretutindeni.

La noi, constatarea a devenit aşa de frecventă, că nici nu se mai formulează : oricine o crede subînţeleasă de la sine.

Există, în adevăr, o criză literară ? îndrăznim să ne întrebăm cu toată evidenţa : avem o mulţime de motive ca să ne îndoim. Deschideţi memoriile ori corespondenţa unui literat din ultimele două secole : Grimm, Diderot, Merimee ori Flaubert. în epoci pe care noi, posteritatea, le găsim prospere, contimporanii le-au găsit, cu un pesimism explicabil, sterile, lipsite de vlagă şi de fecunditate. Adevărul e că e greu de precizat o criză literară. E vorba de producţia cantitativă ? Sau de calitatea operelor ? De amploarea ori generalitatea lor ?

Ştim astăzi cu oarecare preciziune ce înseamnă o criză economică. E o lipsă de potrivire între producţie şi consumaţie. Se azvîrle pe piaţă mai multe mărfuri decît poate întrebuinţa o populaţie deodată. Decurg de aici o mulţime de corolare : falimente, insuficienţe monetare, deplasări de averi etc. K. Marx a arătat că aceste crize sînt maladii constitutive ale societăţii şi economiei capitaliste.

în fiecare zi concentrarea averilor se săvîrşeşte printr-un număr mai mic de deţinători şi, prin urmare, numărul proletarilor creşte concomitent. Dar dacă creşte prole-

tarizarea, posibilitatea de consumaţie a avuţiilor produse descreşte, fiindcă muncitorii, spoliaţi de capital, nu au cu ce să-şi plătească nevoile. Toate crizele, după Marx, sînt de suboonsumaţie, şi nu de supraproducţie. Ele sînt datorită lipsei de acord între felul producţiei şi acela ai repartiţiei bogăţiilor în regimul capitalist. Economiştii de după Marx au verificat, au făcut noi observaţii, au tras legi ingenioase asupra fenomenului. In economia politică criza poate fi explicată mai mult ori mai puţin ştiinţific. Dar în ştiinţa literară ?

Un adept al concepţiei materialiste a istoriei ar aplica pur şi simplu învăţăturile economice la cele literare.

O criză literară urmează uneia economice : ce se întâmplă în infrastructură, cum zice Marx, se întâmplă şi în suprastructură.

Fără să mergem aşa departe, putem constata că între ambele fenomene există analogii. Trebuie să deosebim mai întâi o criză literară de subproducţie şi apoi o criză literară de suboonsumaţie.

Deosebirea aceasta se impune de îndată ce constatăm în orice producţie literară doi factori : autorii şi publicul. Se poate ca primii să fie sleiţi, să nu mai creeze nimic ; se poate, însă, ca publicul să refuze a citi într-un *moment* dat, şi scriitorii, lipsiţi de debuşeu, să se descurajeze, să fie total lipsiţi de stimulent, să fie paralizaţi în orice inspiraţii. Aceasta nu e o simplă ipoteză : lucrul se întîmplă adesea în realitate. Se zice, de obicei, foarte frumos şi foarte încurajator, că un artist creează fiindcă are ceva de spus, că scrie pentru el, nu pentru public. Cu toate acestea, publicul nu e o abstracţie, e — din contra •— o realitate de primul ordin. în termeni filosofici, am zice că e o categorie a creaţiei artistice.

E aproape imposibil ca autorul să nu se gîndească în momentul elaborării la o societate mică ori mare, ideală ori reală, căreia îi destinează opera sa. Dacă un scriitor nu s-^ar gîndi la societate, n-ar mai avea nici un sens publicarea : manuscrisul ar trebui să rămîie în saltar. Nimeni nu se expune dacă nu vrea să fie văzut.

Dar publicul acesta poate fi de multe ori ingrat. într-o bună zi îi poate trăzni prin minte să nu mai citească.. Ce devin atunci scriitorii ? Lucrul se poate întîmplă din diferite motive. în primul rînd, fiindcă e vorba de timpul nostru, din cauza greutăţii traiului. Lupta pentru viaţă cînd devine teribilă, activităţile de lux dispar. Consumaţia libristică, aşa de gratuită, şi din punct de vedere biologic, aşa de artificială, aşa de absurdă, dispare printre cele dintâi.

Fireşte, aici trebuie deosebit public şi public. în ţările cu vechime culturală, cartea ajunge o necesitate vitală ca şi pîinea, lemnele ori paltonul. Acolo publicul, chiar jenat, nu cedează cu una, cu două. în alte părţi, slăbiciunea se arată la primele strîmtorari. Desigur că un public care cedează la cele dintâi mizerii nu e un public literar. Dar trebuie, oricum, să fim umani. . .

Pe lîngă cauzele economice, există şi altele, intrinsece înseşi mişcării literare într-o anumită epocă şi care au, la fel, efecte paralizante asupra publicului cititor. Cînd apar şcoli sau tehnice artistice noi, cititorii pot fi mefienţi la început. Fiindcă nu sînt tot aşa de plastici ca scriitorii, ei ezită o bucată de vreme, pînă se deprind şi se adaptează la noul fel de artă.

Există atunci cîtva timp un refuz de consumaţie literară. Viteza producţiei artistice nu e egală cu viteza consumaţiei. Cea dintîi e mult superioară ; elita merge mult mai repede decît masa, care se adaptează cu încetul şi târziu.

Crize de acestea s-au produs totdeauna cînd au apărut în istoria literară curente noi. Aşa a fost în primele zile ale romantismului, ale simbolismului, ale dadaismului. Pe urmă, lumea- sie depriinde, e oarecum ruşinoasă că a rămas în urmă, se repede cu aviditate asupra operelor dispreţuite o bucată de vreme, şi echilibrul se restabileşte cu o creştere simţită a numărului de cititori. Se poate observa, în aceste momente, o excitaţie generală, o stimulenţă care invită epigonii, discipolii şcolii ajunsă la modă să producă o mulţime de opere de popularizare, pentru difuziunea noilor metode în marele public. Consumaţia ajunge la maximum în acele momente, cu deosebire fericite pentru scriitori. Breasla înfloreşte, şi unii din ei, alături de glorie, reuşesc să facă avere.

Acestea sînt episoadele penibile şi vesele ale crizelor de suboonsumaţie. Să le cercetăm şi pe acelea ale celor

de subproducție. Acelea nu mai privesc publicul, ci pe scriitori.

Se povestește despre Caragiale următoarea anecdotă : scena se petrece la C. Dobrogeanu-Gherea în casă. Caragiale parcurge cu pași febrili odaia și se lamentează ; e plictisit, deprimat de sărăcie, nu mai știe ce trebuie să facă etc. Cu voce dulce, Dobrogeanu-Gherea îl dojenește :

— Caragiale, de ce nu vrei să scrii ? Ai promis de atâta vreme un roman. Asta te-ar scoate din multe încurcături materiale. Și, probabil, ți-ar aduce și buna dispoziție, curajul moral.

— Să scriu ? Dar d-ta știi că azi-dimineață n-am avut în buzunar cinci lei să-i dau nevestii pentru coșniță ? Crezi d-ta că în condițiile astea mai poate cineva să scrie ?

Dobrogeanu-Gherea pleacă capul în jos, intimidat. Caragiale își continuă plimbarea agitat prin odaie.

• La un moment dat, mîna criticului trage ușor un saltar, scoate de acolo un bilet de o mie de lei și-l întinde timid, cu delicatețe, lui Caragiale. Acesta ia biletul, se uită puțin la el, pe urmă îl îndoaie repede și-l bagă în buzunar. Continuîndu-și aceeași plimbare prin odaie, face reflecții cu voce tare :

— Acum mă duc la Sinaia vreo săptămînă, să mai răsuflu și eu. Mai văd prietenii, ne mai punem pe taclale, mai facem și un chef : mi s-a uscat de tot gîtlejul.

— Dar bine, Caragiale, era vorba să scrii.

— Să scriu ? Dar tu îți închipui că eu pot să scriu cînd am bani în buzunar ?•

Anecdota aceasta are mai mult decît un interes hazliu, o profundă semnificație psihologică. Un scriitor nu poate produce nici în momente de mizerie extremă, dar nici în condiții prea fericite. îi trebuie -probabil, cum se zice, o onestă mediocritate.

în epoci liniștite, fără griji, cînd traiul material e ușor, cînd atmosfera morală nu e încărcată, dușmanul cel mare al scriitorului e viața vegetativă, toropeala/stagnarea enervantă, plictiseala. Baudelaire a descris-o sub forma ei devorantă de balaur cii șapte capete. Evenimentele parcă amorțesc. Se zice că popoarele prea fericite n-au istorie. Formula poate ar trebui schimbată : popoarele prea fericite n-au literatură. De asemeni, dragostele prea fericite nu pot dura. Vorba lui Paul Valery : *„Il faut des idees ou des malheurs"..,*

în asemenea condiții, arta se realizează cu greu. Puținele opere care apar sînt extrem de cizelate, „ecritures artistes", în felul lui Flaubert sau a fraților Goncourt, care au scris în cea mai fericită epocă a secolului al XlX-lea, aceea de sub imperiul al II-lea. Literatură de seră, delicată, artificială, făcută numai din procedee.

Cînd e prea mulțumit, cînd n-are griji, scriitorul ori e prins de viață, și atunci trăiește, dar nu scrie, ori se plictisește și vegetează iimpiroduictiv.

Literatura puternică, de evenimente tragice, nu poate fi produsă decît de timpuri zbuciumate. Ca să poți observa viața, trebuie o dezadaptare, trebuiesc opriri, obstacole, mai mult, nenorociri. S-a zis doar cu drept cuvânt : „Le don de robservation est la recompense du malheur". Literatura lui Balzac, Dostoievski, Gorki, Emine'scu, a lui Caragiale, el însuși — după cum se vede mai sus — n-au ieșit dfai biografii trandafiriii. Ele au fost plămădite tragic de viață.

Dar, ca și în anecdota de mai sus, împrejurările nu trebuiesc să fie excesiv de grele, nu trebuie să meargă pînă la desființarea „coșniței". Atunci scriitorul e apăsat, deprimat, paralizat.

Timpuri ca acestea, în care puțini au abia strictul necesar, nu sînt favorabile scrisului. Trebuiesc în viață nenorociri ușoare, rezonabile. Acestea excită. Cele prea mari desființează. Nu trebuiesc, mai ales într-un moment dat, nenorociri colective, în societatea întreagă. Cazurile individuale pot fi fecunde. Generalitatea mizeriei, însă, închide orice veleitate de creație. Mediul devine apăsător, tîmpește, reduce, anihilează.

Astfel, crizele de subproducție pot fi produse de cauze opuse : prea multă liniște ori prea mult zbucium. De la aceste generalități, se cuvine să trecem la cazuri concrete, .specifice momentului și țării noastre.

II

Cauzele crizei litename mu sie pot deosebi cu claritate decît după ce criza a trecut. In timpul desfăşurării lui, un fenomen ne întunecă motivele care l-au determinat. In afară de aceasta, nu e vorba niciodată de o singură cauză. Un complex, adesea inextricabil, de fire întreţesute, întunecă vederea -cercetătorului. Unii (determinanţi sînt trecători ; dispar după o scurtă viaţă. Alţii sînt constitutivi, înscrişi în însăşi firea şi structura societăţii. La noi, de pildă, crizele ar trebui să fie fenomenul normal, iar eflorescentele, perioadele de producţie, excepţiile. Dat fiind compoziţia şi genul societăţii româneşti, o mişcare literară e un fenomen absolut neaşteptat, gratuit. Dacă lucrurile s-ar înşira în serii strict determinate, n-ar trebui să avem nici măcar literatura pe care o avem. Un sociolog, care ar studia abstract, fără să ne cunoască, de undeva din Occident, aspectul istoric al poporului nostru, n-ar avea pentru ce să ghicească că avem şi o literatură.

Intîi, fiindcă sîntem un popor mic. Arta presupune o severă selecţie, adică o risipă enormă de forţe. Ca să extragi esenţa unui fruct, trebuie stricate mii de exemplare ; ca să poţi obţine un adevărat artist, trebuie ca restul pînă la o mie să facă, pentru dînsul, serioase economii de sensibilitate şi inteligenţă. Arta e costisitoare şi nu apare decît din risipă, luxoasă.

Trebuiesc 'sacrificaţi în anonimat milioane de cetăţeni ca să se selecteze un reprezentant al frumosului. E. Renan scrie în această privinţă : „II faut, au moins, dans nos lourdes races modermes, le drainage de trente ou quiarante millions d'hommes pour produire un grand poete, un genie de premier ordre ; une societe de six millions arrive diiffiaileiment â cella, la selecltion ne s'y operant pals sur une masse assez grande. Le genie resulte d'ume portion d'humanite brassee, mise au pressoir, epuree, distillee coincentree. Une petite planeite n'aurait pas ide genie. En un kilometre cube d'eau de mer il y a une petite masse d'argent appredlaible ; en un metre cube cette quantite est tout-â-fait insaiisissable." Nu trebuie să ne mirăm că nu apar în fiecare zi poeţi de talia lui Eminescu, ci mai degrabă să ne mirăm că acesta a putut apărea.

Fără îndoială, în astfel de lucruri nu trebuie de considerat numai eaniti/tatea. Cultura şi tradiţia culturală a maselor joacă un rol determinant fiindcă întăresc oarecum şansele de selecţie de care vorbea mai sus E. Renan.

Intelectualismul, însă, se afirmă oarecum în contra vieţii. Din şuvoiul unui rîu impetuos, care e elanul vital, se trag pe canaluri laterale ape moarte. Cărturarul nu poate trăi decît alături de viaţă, dacă nu în contra ei. El se separă de restul oamenilor, într-un monahism care-i permite să-i observe. Revoluţionar înnăscut, el o rupe cu morala curentă, cu Dumnezeul obişnuit, cu preferinţele colectivităţii. Nu se împacă nici cu oamenii, nici cu divinităţile lor, fiindcă o prăpastie de îndoială, de dispreţ, de dezgust îl separă de restul societăţii. Un artist e creatura artificială, în ciaire viaţa e rarefiată, prin veşnică autoobservaţie şi veşnică izolare morală.

Ascetismul artistic e pregătit de ascetismul religios. Dar în afară că cultura maselor e nulă încă la noi, românul prea iubeşte viaţa, e prea „jouisseur", prea epicurian, ca să fie cu adevărat artist. Gustul pentru cariere absurde, gustul pentru îndepărtarea de viaţă, tocmai ca s-o poţi trăi mental mai bine, e rarisim la noi. Artistul nu trebuie să se singularizeze în port, în maniere, ori în vorbă, fără îndoială. Dar el nu poate să nu se singularizeze îln suflet, să-şi înăbuşe, cai în alte părţi faldurii, zvîcnirea de viaţă violentă diintr-însul, ca s-O întoarcă în derivaţii spirituale de preţ. Aici, la noi, e prea frecventă, însă, alianţa vieţii şi a artei. Scriitorul se burghezifică devreme, se însoară, merge la aperitiv, la vînătoare, face chefuri, intră, cu alte cuvinte, în linia ordinară a vieţii, tot aşa ca şi orice cetăţean. De aceea, arta noastră n-are nimic serios, nimic tragic, nimic religios. Amuzament decorativ ori anecdotă jovială de bodegă ; în jurul acestor doi poli de puerilitate se grupează mai mult ori mai puţin toată producţia noastră literară.

La toate acestea se mai adaugă o anumită psihologie a timpurilor postbelice. Altădată era în mare stimă atitudinea contemplativă. Tot secolul trecut — neîntrecut poate de nici unul altul în producţie spirituală — a apreciat-o cu deosebită predilecţie. E inutil să adăugăm că această preţuire a meditaţiei era favorabilă avîntului lite-

rar. Dar zguduirea războiului a suprimat toate acestea. Suflă acum un puternic vînt de energetism. Nevoia de activitate practică, de acţiune eficace, de tehnică şi de luptă duce către un fel de militantism universal în toate domeniile. In viaţă şi morală, desfiinţarea oricăror bariere, convenţii, inhibiţii : biologism pur ; în carieră, practieitate desăvîrşită, cu preferinţe către inginerie, în primul rînd, în al doilea., către avocatură. La nevoie, în marile probleme metafizice, militantismul contemporan duce mai degrabă la religie, fiindcă aceasta e acţiune, prozelitism, şi nu la cugetare filosofică. Orice nu e întovărăşit de acţiune se pare sterp. O frumoasă nevoie de refacere practică, o reconstituire a bogăţiilor distruse, prin muncă şi atitudine activă ; iată ce vrea omenirea modernă. Program întru toate respectabil, desigur. El se evidenţiază şi în literatură.

Diletantismul artistic în felul lui Anatole France e în plină decadenţă. Se cere literatură pozitivă, viguroasă, căutătoare de felcunditate practică,* morală ori religioasă. Charles-Louis Philippe a spus-o : „Timpul diletantismului a trecut, ne trebuiesc acum barbari". Iar A. Gide, stegarul generaţiei actuale din Franţa, cere lui A. France iniohietudine morală, cutremurare religioasă, adică materie pentru sectarism religios.

Dar ceea ce e bun pentru activitate e nul pentru artă, şi energiile sînt captate astăzi, dincolo, în cîmpul muncii musculare. La noi bate acelaşi vînt. Un dispreţ, cel mai tolerant, animă opinia publică faţă de producţiile inutile şi ineficace ale spiritului.

Aceste cîteva consideraţii sînt relative la criza de subproducţie. Oare sînt motivele determinante ale celei de subconsumaţie ? De ce nu citeşte mai mult publicul nostru ? Desigur, în primul rînd din cauza scumpetei cărţii. Cititorii de cărţi româneşti sînt recrutaţi din clasele mijlocii, în special dintre funcţionari. Aceştia nu pot plăti de cele mai multe ori preţul unei cărţi mărit, după cota aurului, în timp ce salariile lor s-au urcat poate abia de zece ori. Economistul francez Charles Gide, într-un recent articol din *Revue d'economie politique,* arăta că suprimarea cititului e unul din efectele cele mai imediate ale urcării preţurilor. Şi aceasta în ţări ca Franţa ori Anglia, unde burghezimea are altă rezistenţă materială ca la noi. Apoi, acolo există biblioteci publice sau cabinete de lectură, unde cu un preţ modest se pot împrumuta toate noutăţile zilei.

Dar publicul nu citeşte azi la noi fiindcă mentalitatea lui e în divorţ cu aceea a autorilor. Literatura care apare azi are acelaşi caracter ca cea dinainte de război : literatură de plăcere, pentru oamenii fericiţi, lipsiţi de griji. Funcţionarul necăjit, care face azi sacrificii ca să cumpere o carte, caută într-însa altceva decît un amuzament frivol, care-i apare ca o ironie. El caută o consolaţie la atâtea necazuri, o ideologie ori o credinţă susţinătoare, o speranţă în .ameliorările care le aşteaptă zadarnic de la o zi la alta. Dar aceasta n-o găseşte în ceea ce îi oferă azi literatura diletantă, prea estetică, prea factice. O literatură socială sau morală puternică va trebui sş apară din această evidentă cerinţă publică. Atunci neîncrederea publicului va înceta şi cu ea se va termina şi criza care bîntuie. Pentru aceasta va trebui, însă, şi o politică mai înţeleaptă a caselor de edituri. Imediat după război, a urmat un avînt optimist în toate domeniile. Atunci s-au înjghebat cu capitaluri însemnate mai multe edituri decît trebuiau. Piaţa a fost inundată cu tot felul de traduceri, reeditări etc, adesea fără nici un interes. Stomacul public a căpătat indigestie. Sub o copertă frumoasă, cititorul nu mai aşteaptă azi nici o surpriză plăcută. A ajuns să se îndoiască de conţinutul cărţilor. Vor trebui să treacă ani ca să se descongestioneze rafturile librăriilor de provincii de valul uriaş tipărit fără socoteală în ultimul timp. încrederea se va forma cu încetul, dar pentru aceasta trebuie prevedere şi răbdare. Vor avea-o editorii, dar mai ales vor avea-o autorii neastâmpăraţi să-şi vadă numele veşnic imprimat ?

1925

MILITANTISM ARTISTIC

F. Engels, cu spiritul profetic, caracteristic socialiştilor de modă veche, a anunţat în 1885, în prefaţa la *Revelaţiile asupra procesului comuniştilor din Colonia,* că o catastrofă va izbucni imediat, deoarece scadenţa revoluţiilor europene — 1815, 1830, 1848, 1852, 1870 — durează în secolul nostru între cincisprezece şi douăzeci de ani.

Această revoluţie trebuia să se desăvîrşească, aşadar, imediat. Termenul acesta fatidic — cincisprezece ani — miroase a dialectică hegeliană. Elevul nu-şi dezminţea profesorul. Dar istoria, ca şi cinele din anecdotă, nu cunoştea proverbul. Lucrurile s-au întâmplat — după cum se ştie — puţin altfel.

Revoluţia nu a izbucnit, fiindcă niciodată istoria modernă n-^a înregistrat vreo epocă de prosperitate economică asemănătoare perioadei 1880-1910. Kautsky a arătat că acest belşug unanim simţit e datorit cuceririlor coloniale pe care a reuşit să le facă în aceste trei decenii capitalismul european. Teritorii noi, bogate în materii prime, servind în acelaşi timp de noi debuşeuri, au adus burgheziei apusene cîştiguri formidabile. De aceste strălucite afaceri s-au resimţit, bineînţeles într-o proporţie cu mult mai redusă, şi lucrătorii. ProleitariiaJtul a cîştilgat atunci de la noii îmbogăţiţi câteva concesii. Elveţia a redus în 1877 ziua de lucru la unsprezece ore. Austria a adoptat aceeaşi cifră în 1885, Germania în 1891, Franţa în 1892. In aceeaşi epocă, Bismarck, pentru a preveni mişcări sociale violente, a realizat marile sale reforme asupra asigurărilor muncitoreşti. în toate ţările s-au votat atunci legi protectoare privitoare la lucrul femeilor şi al copiilor. Ca consecinţă, emigraţia, acest sensibil termometru al bunului trai dintr-o ţară, a scăzut şi ea. Dacă cifra emigraţilor din Germania anului 1881 era de 220.000 anual, în 1900 ea scade la 23.300.

Generozitatea îmbogăţiţilor se revarsă şi asupra miunrcitorilor. Aşadar, mai mult ori mai puţin, cît e firesc globului nostru, mulţumirea era generală, fiindcă bogăţiile exotice se revărsaseră în repartiţii diverse asupra Europei. Fireşte, în ordinea morală buna dispoziţie domnea.

Confortul, petrecerile, arta, luxul erau la apogeul lor. îngrijorarea, prudenţa, panica, suferinţa erau din ce în ce mai rare. S-a vorbit atunci, într-un spirit de duioasă idilă, despre înfrăţirea claselor. Preocupările materiale, politice, întrebările grave, religioase nu mai aveau ce căuta în această prefaţă de paradis. Au fost vremuri fericite atundi şi nJiiciodată nu s-^a petrecut miai bine şi mai general în omenire (în secolul al XVIII-lea francez, şi acela foarte fericit, petreceau numai cîţiva).

Era timpul candid al glumelor lui Courteline pentru oamenii subţiri şi poveştilor burleşti ale lui Armând Silvestre pentru cei mai puţin pretenţioşi. Nimeni n-avea prostul gust ca, în această minunată veselie, să devie „trouble-fete". Şi puţine voci grave s-au auzit atunci.

E greu ca o epocă să fie mai aptă pentru diletantism, pentru literatura inutilă, simplu amuzament de pierdut vremea (foarte lungă, dealtfel, ca totdeauna cînd n-ai ce face), joc senin şi absolut dezinteresat.

Preocupările politice, morale ori religioase nu aveau ce căuta, fiindcă politica — din cauza împrejurărilor mai sus-amintite — era în armistiţiu şi fiindcă morala ori religia unor oameni fericiţi seamănă grozav a literatură (vezi mitologia greacă). A dominat atunci parnasiniismul vid, gelos de forma goală, a apărut simbolismul preocupat numai de muzicalitate şi căruia A. Gide îi obiectează lipsa oricărei etici, a apărut mai ales literatura gratuită a lui Anatole France sau Maurice Barres din prima fază *(Du sang, de la volupte et de la mort),* artă inteligentă, nepătată de preocupări practice. Amintiţi-vă ce

figură anostă de moralist searbăd şi pedant făoea bietul| Paul Bourget în această epocă. In aceste timpuri, O. Wil-f de, cu atitudini de estet desăvîrşit, poza în faţa Europei | fermecate de dandismul său. Domneau atunci numai pre-| ocupări de eleganţă, de costum, de voiaj, de petrecere,•{ de lux, de aventuri amoroase, nostime şi facile. Conţi-* nentul împrăştia acorduri de vals şi se răspîndise peste | tot un miros parfumat de „boudoir". Nu stătea frumos' nici măcar să fii ceva mai sentimental, ori să te lamentezi. Leconte de Lisle mi se pare a spus : „tous les elegiaques sont des canailles". Se înţelege că ideologia aces-: tei lumi fericite era estetismul, aşa cum se cuvine celor fără griji şi fără suflet, adică mentalităţii făcute din preţuirea dezinteresării, a inutilităţii şi a agreabilului.

Cu cîţiva ani înaintea războiului mondial, acest „vis ferice" a trebuit să înceteze. Celelalte continente au început să se săcătuiască, iar, pe de altă parte, teritoriile virgine s-au săturat de manufactură europeană. S-au desinat mişcări de autonomie şi independenţă. Vechiul joc, de pendulă al crizelor de supraproducţie, inerent, duj>ă Marx, structurii burgheze, şi-a început dansul. Falimente, crahuri au urmat. Capitalismul european a intrat în fe-•] brilitate şi panică. Primii, muncitorii s-au resimţit. Au început atunci din nou luptele sociale. Ca derivativ, capi- | taliismul a deviat chestiunea pe terenul naţional. Emulaţia şi ura mitre popoare au devenit fenomenul politic normal. 1

După cum a arătat într-un articol C. Stere, primul război a fost o formă a revoluţiei sociale, sau chiar însăşi această revoluţie într-o primă fază. Pe de altă parte, după cum mărturiseau o mulţime ide scriitori profeţi, de la Norman Angel la Romain Rolland şi Delaisi, peste tot mirosea a praf de pulşcă. Cu mult înaiintea marii catas- . trofe, spiiiritele emu in puternică tensiune. Se sfînşise, cel puţin în sufletele mai serioase, carnavalul anterior cu Ooioimbiniele şi „Pilerrots-ii" săi. Asemenea epoci sînt rare şi durează de obicei puţin. Truda e în legea vieţii şi excepţiile sînt doar efemere. Spiritului gentil estetic şi idilic-diietant i-a urmat, cum era şi firesc, o epocă de îngrijorare.

ti Criza se presimţea din toată neliniştea care plutea în pier. Literatura e ca un barometru sensibil care anunţă Intemperiile cu cîteva ore mai înainte. Şi era natural să pţe aşa. Anormală era indiferenţa anterioară produsă de trecătoare prosperitate. Gustul public se schimbă odată Î<2U preocupările cotidiene. Cu siguranţă interesul pentru |;6 estetică înaltă şi sterilă, fruct de seră al unei epoci lipşite de viaţă, fiindcă era lipsită de griji, a mai durat cît- | va timp. Dar M. Barres a părăsit preocupările din *Amori et dolori sacrum* pentru cele din *Les deracines,* iar Anatole France • a devenit socialist. Însuşi Anatole France scria : „Une chose surtout donne de Taltrait â la pensee Kdes hommes, c'est Finquietude. Un esprit qui n'est point l.ainxiieux m'irrffite ou m'ennulile." Charles-Louis Phfflppe, stegarul generaţiei lui, anunţa că timpul diletantismului I a trecut : ne trebuiesc de acum barbari, adică spirite mai f puţin pure, dar mai îngrijorate. Luăm pildele din Franţa, |/mtîi fiindcă această cultură e mai cunoscută la noi şi Ş^pofi fiindcă trliulmful estetisimului diletantic s-^a efedtuat I acolo. Dacă putem dovedi însă că şi în Franţa lucrurile 1^3-au schimbat, fenomenul devine şi mai probant pentru celelalte ţări.

Pentru cine urmăreşte cu atenţiune literatura franceză postbelică, poate observa pînă la evidenţă caracterul ***X*** ei moral, filosofic ori chiar social, ou un cuvînt caracte- |. rul ei militant. M. Proust a scris epopeea unei părţi din I societatea franceză actuală, cu viaţa ei aci energică, aci JLdecrepită. S-a spus chiar că romanele sale studiază un r moment din viaţa nobleţei franceze, caracterizat prin in- | vazia burgheziei în citadela artistocratică, forţarea uşilor castelelor feudale de către vigoarea proaspătă a familiei Verdurin, a lui Odette, Cottard, Swann, Bergotte, Jupien, \ Morel etc. Viţiul şi slăbiciunea foştilor stăpîni de ieri nu mai puteau opune, în dosul porţilor, rezistenţa reprezentată altădată de Conde, Vendome ori conetabilul de Montmorency.

Les Thibault al lui Roger Martin du Gard sînt direct inspirate de viaţa burgheziei franceze — cu morala, cu cazurile ei de conştiinţă, cu religia şi aspiraţiile sale. Pînă şi literatura gratuită şi frivolă în aparenţă a lui Paul Morand reflectează ritmul social al vremii noastre de fi-

nanță cosmopolită. Un J. Giraudoux, așa de amator de imagini, de jocuri de cuvinlte, de formă sclipitoare, de vervă parcă inutilă, e prezentat de un critic ca B. Cre- J mieux ca un spirit eminamente corect, ale cărui tendințe ' sînt curat morale *(XX siecle).* Rămîne din cei celebri Paul Valery. Discipol ial lui Mallarme, s-ar părea reprezentantul estetismului integral. Dar opera sa în proză este, o pledoarie în favoarea raționalismului cartezian, un atac contra misticismului. Lipsit de intenții morale și sociale,; el luptă pentru o idee filosofică, pentru un fel de a explica viața. Opera sa nu e indiferentă la marile probleme ale timpului și nu rămîne străină față de aspirațiile din jurul său. Am vorbit pînă acum numai de creatori. Dacă trecem la critică, aspectul activist și militant al vremii noastre apare și mai evident. Nu mai amintim *dt* Ch. Maurras. Dar din cei mai tineri, de H. Massis, ale; cărui *Jugements* au avut un așa de mare succes tocmai | fiindcă combăteau lâncezeala, placiditatea, spiritul pasiv cu reprezentanții săi literari. Și în aceeași tabără trebuie^, să remarcăm vîlva pe care a făcut-o *Reflexions sur Vintelligence* a catolicului Măritam, vîlvă datorită aceleiași tendințe. Acestea pentru atitudinea reacționară. Dar la stingă, aceeași metodă. Cei din jurul grupului *Clarte,* fă-.j ră să mai vorbim de un Romain Rolland, care a fost tot-1 deaiuna un profesor de energie, se străduiesc să intre direct Ș în pulsul timpului lor,, să se confunde cu spontanei-i tatea directă a vieții, să o judece, să-i ia partea sau să? o combată, dar să o aprecieze, să o considere în orice caz; într-un fel sau altul. La fel, grupul din jurul revistei*! *Vendredi,* un Chamson, un Guehenno, un Malraux. Și în aceasta scriitorii contemporani imitau exemplul ma-j rilor lor înaintași, al unui Balzac, care se intitula „doio-j tor în științe sociale", al unui Tolstoi, care a vrut să fie | și reformator, al unui Ibsen, al unui Nietzsche.

S-a crezut înainte de război și chiar după că Franța:: a intrat într-o fază de decadență alexandrină. In perieo-j lele prin care trece astăzi, atmosfera publică de acolo își] acumulează toate forțele de rezistență. S-ar zice mobilizarea fagocitozei din corp spre a doborî virulența unui* nefast microb. Militantismul ideologic și artistic e dovada virilității unei societăți. Nimeni nu-și permite să pri-j vească la jocul mărgelelor unui caleidoscop cînd casa e cuprinsă de incendiu.

Pictorul Cezanne a susținut și demonstrat prin creațiuniela sa că pictura e o artă pur optică. Imaginea pe care o avem ide la luicruiii trebuite să fie pur vizuală, adică să nu fie completată cerebral cu imagini anterioare din memorie, cu sentimente ori cu idei : o artă pur senzorială, care s-ar servi — cum se zice în psihologie — numai de *senzații,* nu și de *percepții* (senzații completate cu imagini memoriale). Totul devine astfei o chestiune de decorație. Colorile ori liniile au valoare „în sine", nu prin ceea ce reprezintă... Sînt scop, nu mijloc. .,Subiectul" nu mai are nici un sens. N-ai decît să întorci tabloul invers au josul în sus și susul în jos. Dacă culorile se mențin agreabile la ochi, restul n-are nici o importanță. Un tablou se „simte", nu se „înțelege".

Decorativismul acesta, preconizat de Cezanne în pictură, s-a popularizat la noi în literatură. A te degaja de orice fel de atitudine morală ori filosofică în fața vieții, a face abstracție totală de idei și de sentimente, a împreuna doar imagini pe cît mai aproape dacă se poate, ori cuvinte rare sau frumos sunătoare înseamnă, în limbaj modern, a fi estet pur.

Ceea ce iszbeșite pe un critic obiectiv în peitsajul literaturii noastre estetice e în primul rînd puerilitatea. Cu foarte puține excepții, mulți din scriitorii noștri sînt în stare de copilărie. S-a apropiat altădată arta de joc, și poate cu oarecare dreptate. Dar jocul nu e apanajul excQiulsfiv al copiilor. Se joacă și oamenii mari. E o diferență între jocul ide șah al adultului și cutia cu cuburi de construcție care ne încînta la șapte ani. Să nu ni se obiecteze deci că orice artist e prin definiție copilăros, fiindcă arta se confundă cu jocul. Literatura noastră n-a ajuns încă pînă la jocul de șah ; s-a oprit la cutia cu cuburi. Ea nu învederează nimic din preocupările omului matur : idei, judecăți, atitudini în fața vieții.

Scriitorii noștri au trăit puțin, n-au experiență sufletească .adâncă, n-au acumulat înitr-înșii acel contact profund cu viața care călește încet sufletul și-i dă comprehensiunea umanității, a vieții și a morții.

Artiştii noştri n-au sentimentul profund al vieţii, nu ştiu ce înseamnă grozăvia ei mută, nu bănuiesc maiestatea morţii, mândria umilinţei, gustul oţelit al orgoliului, n-au iubit, n-au disperat şi n-au dispreţuit resemnat. Nici unul din capitolele în adevăr teribile ale vieţii nu le e familiar. Nu sînt oameni, sînt clovni. Aşezaţi în marginea de drum, şi-au întins, pe o zi de primăvară, cînd zefirul suflă înviorător şi trist de langoare, arşicele şi se joacă cu inconştienţă şi candoare. Alături, oamenii iubesc, luptă, mor, sufăr, dar insensibilitatea lor e definitivă. Amintesc de acei isterici cu anestezii cutanee, care-şi expun inutil în ospicii, în zilele senine, pielea nesimţitoare la razele soarelui.

Dintre toţi artiştii, poeţii sînt cei mai copilăroşi, fără îndoială. Dar un poet, adevărat adela, Raiitner Marila Rilke, iată ce le cere şi lor : „On devrait alttendre et recolter de Târne et de la douceur toute une vie durant, si possible une longue vie durant, et puis enfin, tres tard peut-etre saurait-on ecrire les dix lignes qui seraient bonnes. Car les vers ne sont pas comme certains croient, des sentiments, ce sont des experiences. Pour ecrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'-hommes et de choses, il faut connaître les oiseaux, il faut sentir comment. volent les oiseaux et savoir quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin. II faut pouvoir repenser â des chemins dans des regions inconnues, â des rencontres inattendues, â des departs que Ton voyait longtemps approcher, â des jours d'enfance dont le mystere ne s'est pas encore eclairci, â des parents qu'il Mlialit qu'on froilssât llorsqu'ils vous apportaient une joie et qu'on ne la comprenait pas, â des maladies d'enfance qui commencaient si singulierement par tant de profondes et graves transformations, â des jours passes dans les chambres calmes et continues, â des matins au bord de la mer, â la mer elle-meme, â des mers, â des nuits de voyage qui fremissaient tres haut et volaient avec toutes les etoiles, *et il ne suffit meme pas de savoir penser ă tout cela.* II faut avoir des souvenirs de beaucoup de nuits d'amour, dont aucune ne ressemblait â Tautre, de cris de femmes hurlant en mal d'enfant et de legeres, de blanches, de dormantes accouchees qui se refermaient. II faut encore avoir ete aupres des maurants, etre reste assis aupres des mortts dan!s la chambre avec la fenetre I O U -verte et les bruits qui venaient par coups. Et il ne suffit meme pas d'avoir des souvenirs. II faut savoir les oublier quand ils sont nombreux et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs, eux-memes, ne sont pas encore cela. Ce ne sont que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure tres rare, du milieu d'eux, se leve le premier mot d'un vers..." (Les *cahiers de M. L. Brigge,* traducere franceză, p. 40.) Iată ce cere un adevărat poet de la adevăraţii poeţi. Ce departe sîntem de preocupările poeţilor noştri, nu-i aşa ?

Psihologia omului matur se deosebeşte de aceea a copilului prin două sau trei note pe care cea dintîi le are în plus faţă de cea de-a doua, prin aceea că adultul cunoaşte dragostea şi presimte moartea. Cea dintîi i-a dat extazul şi depresiunea şi cea din urmă, amărăciune şi resiemniare. Omul mialtur imai cunoaşte oamenii şi aşezările lor. Din toaite aceste experienţe îşi construieşte sisteme ori măcar atitudinii pentru restul vieţii. Copilul nu cunoaşte decît jfoieote şi senzaţii, şi aceasta incoerent. Cu cîteva abateri, la această fază sînt nu numai poeţii, dar şi prozatorii noştri. Citaţiile sînt de prisos. Ar fi prea uşor de probat. O simplă schiţă de Cehov cuprinde condensat într-însa mai multă umanitate şi înţelegere decît trei sferturi din literatura noastră contemporană la un loc.

Toate acestea sînt posibile mai întîi fiindcă au la bază o anume structură sufletească. Un suflet superficial poate trece pr/in toate cajtastrofele : el se va opri tot la suprafaţă. In această privinţă, scriitorii noştri din grupul esteticii pure sînt sinceri. Dar alături de realitate trebuie să deosebim şi masca.

Există în psihologia mitocanului o supralicitaţie de manieră, de „savoir-vivre", de „bon ton" în societate. Unui aristocrat i se întîmplă foarte des să înjure. Delicateţea excesivă nu-l preocupă, fiindcă o trăieşte. Cutare nou îmbogăţit însă e totdeauna „distins". îşi apropie ul-

timele" rafinării în materie de eleganţă. M-me Verdurin din Proust nu iubea din toată muzica decît pe Wagner. Cînd îl auzea pe acesta, se consuma aşa de tare, încît se îmbolnăvea de emoţie estetică ! Parvenitul e politicos peste măsură : cunosc unul care cere scuze, la teatru, spectatorilor din stolul posterior, că stă întors ou spatele. Şi fiiinidcă „manierele" se schimbă veşnic, parvenitul trebuie să fie la curent cu ultimele mode. El e îndeobşte snob.

Generalizaţi acum aceste trăsături de psihologie individuală pînă ia una colectivă. Veţi avea situaţia în care se găsesc o parte din scriitorii noştri, fii ai unui popor recent ridicat din întuneric faţă de arta apuseană. E firesc _ nu-i aşa ? — ca „estetica" (acest „savoir-vivre" distins al artei) să primeze.

Am văzut pentru ce a apărut concepţia pur estetică în Apus. A fost întîi efectul unei lungi evoluţii către rafinare, şi în al doilea rînd, al unei excepţionale epoci de prosperitate, care punea la adăpost de orice grijă pe oricine şi-i sugera fatal ocupaţii inutile.

Dar la noi ce înseamnă concepţia exclusiv estetică a vieţii ? Un moment al evoluţiei noastre artistice către suprema fineţă ? Dar uitaţi-vă împrejur la moravurile noastre ! Găsiţi oare acolo materie de fapte pentru o astfel de doctrină ?

Aşadar, *faptele,* din care ies *doctrinele,* nu împing deloc către suprema eleganţă. Răimiîne atunci numai ipoteza snobismului. Amiel spune undeva : „Dis-moi de quoi tu te piques, pour te dire ce que tu n'est pas". Care în românească curată înseamnă : „arată-te distins peste măsură, ca să ştiu cu siguranţă că eşti mahalagiu". Şi supralicitarea estetică naţională care vrea să înveţe arta pură chiar pe francezi e mai mult decît suspectă. E starea de spirit a negrului care se îmbracă cu jambiere de mătase şi cu măn)uşi elegante, dar are vestonul dîrpit la coate.

Penltru ca să fie consecvente, poezia şi arta română „estetică pură" se mărginesc la un material artistic foarte limitat. Din toată gama psihologică nu se Mtrebuintea&ă

decît senzaţii. Şi acestea încă foarte .rare, exotice dacă se poate. împerecheri de cîteva culori şi sunete. Pe urmă, stări de suflet complicate, rare, de preferinţă patologice. Se ştie că neurastenia a atras totdeauna pe parvenitul amator de distincţie.

încolo, indiferenţă totală faţă de tot ce-i împrejur. Adică un fel de blazare faţă de tot ce nu e pervers, unic, incomprehensibil.

Să admitem că în cîmpul astfel .delimitat snar produce talente extraordinare, adică talente care ar utiliza maximum de reuşită cu acest material restrîns. Nu e cazul nostru, unde scriitorii esteţi n-au talent, nu ştiu să scrie, adesea n-au nici gramatică. Dar să admitem că ar avea talent. Ei şi ? Despre o asemenea limitare, care face abstracţie de cel puţin trei sferturi din personalitatea oimieneialsoă, se polate vorbi de artă adevărată ? Lucrurile, aspectele, fenomenele oare au încetat de a omai preocupa nouăzeci ia suită- diîn oamenii maturi încă ide ia virsta de doisprezece ani nu pot avea nici o semnificaţie. Sînt ca un alfabet cuneiform descoperit în hîrburile asiriene şi întrebuinţat acum două milenii. Omul modern, complex şi bogat, nu-şi poate scrie gîndul cu semnele lui sărace. Jumătate din g.îndiire îi rărrtae pe dinafară. Se vor găsi poate doi-trei contemporani prea simplişti care — fără să-şi mutileze simfonia lor sufletească — să se exprime îin dairactere ouneifoirime, inventate pentru o vrleme cînd sufletul lumian era aşa de imiizeralbil, că nu aivea decît senzaţii. Dar ceilalţi vor trebui să sacrifice toată varietatea şi bogăţia lor ca să intre în acest pat al lui Procust.

Sînt mode ori aspecte ale unei concepţii estetice individuale izolate care pot avea micul lor adevăr şi mica lor fecunditate. Subtilitatea ori rafinamentul extrem sînt lucruri admirabile, cînd sînt expresia unui temperament, adică sincere. Ele pot însemna atunci dovada unei dezinteresări supreme şi pot avea chiar o semnificaţie etică. E cazul, printre alţii, al lui Paul Valery. Dar asemenea opere sînt rare excepţii. Estetica se bazează pe toată per-

sonalitatea, nu pe o parte din ea. Ea are la bază tot ce e uman, adică : idei, credințe, atitudini, sentimente. Omul serios e omul complet. Unilateral nu e decît dementul ori copilul întîrziat. Estetica adevărată e aceea care exprimă funcțiunile sufleteşti mature şi normale. Cealaltă e estetică comparată sau infantilă, după cum exi&tă şi psihologie infantilă, un simplu capitol al psihologiei comparate.

1926

ETNIC ŞI ESTETIC

E o constatare de multe ori verificată de istorie şi de viață aceea că numai insuficiențele devin probleme. Nimeni nu se preocupă decît de ceea ceji lipseşte. Fericirea nu interesează decît pe nenorocit, iar bogăția pe sărac. Nu scriu sociologie şi politică filosofică 'decît aceia dare nu fac politică mffitanită. Criticul A. Thibaudet observa odată, cu multă dreptate, că literatura politică a Franței vine astăzi mai ales din dreapta, opoziționistă de multă vreme, fiindcă stingă, găsindu-se la putere, guvernînd mereu, preocupată de acțiune, n-are timp şi nici perspectivă pentru scris. Madame du Deffand, fiind întrebată odată ce crede despre dragoste, se zice că a răspuns : „L'amour, je n'en parle jamais, je le fais". Şi e probabil că romanele de voluptate sînt scrise de asceți.

E mai mult decît suspectă preocuparea de estetică pură într-o anumită parte a literaturii şi criticii noastre. Niciodată Franța şi Italia, care a produs atîta artă, n-au filosoflat atît (asupra frumosului ca la noi. E oaracterisitilc poate ,şi faptul că în Franța nu există încă un manual complet de estetică. /

în schimb, în Germania lucrările şi tratatele asupra ştâilnței frumosului se țin lanț tocmai fiindcă această calitate, lipsind în viață, se refugiază în speculațiune*. Preocmpaireia unor literați de la noi de a stabili un frumos

*** Frază suprimată în voi. *între două lumi* (vezi nota ed. de la sfîrşitul volumului).**

autonom, ferit de orice amestec impur, devine aproape o obsesie. E un caz psihologic interesant această estetomanie. Ela presupune în orice caz o lipsă naturală de distincțiune. Maniere şi „savoir vivre" nu învață decît burghezul. Ideea fixă a esteticului pur poate servi drept diagnoză, pentru un moment istoric şi pentru o anumită pătură socială. Devi&țiunea românească a fenomenului nu e .interesantă însă decît fiindcă reialmintește problema care trebuie discutată în sine.

Cititorii își amintesc despre ce e vorba. S-a spus de mai multe ori că există o strînsă legătură între calitatea artei şti gradul de specific național pe oare-l prezintă acesta.' Fireşte, nu s-a spus niciodată că altistul poate fi artist dacă n-are talent.

Aceasta e o condiție subînțeleasă, naturală, după cum — de pildă — ca să fii om se cere să fii numaidecît mamifer, întrebarea e alta : care e rolul şi care e gradul de potențare artistică a coeficientului etnic în producția artistică ? Puriştii au strigat că e vorba de o impietate, de o regretabilă' confuziune între etnic şi estetic. Cîte idei false nu se bucură de o bună reputație numai fiindcă sînt îmbrăcate într-o formulă comodă, care e prinsă uşor de public ? Etnic şi estetic au părut o îmbinare fericită, şi problema s-a rezolvat, nu-i aşa ? Aceşti critici consideră esteticul ca o substanță. Ea trebuie izoMă, ferită de orice atingere. E aproiajpe un cult, o consacrare religioasă a unui principiu. In faza totemică, anumite obiecte sînt considerate de către primitivi „tabu". Ele nu pot fi altinse cu nlilmic, fiindcă îşi piend însuşlireia lor ide a fi imaculate. Printr-un proces de teribilă simplificare în gîndire, esteticul a ajuns la o situație amialoagă. Ferventa religioasă a artiştilor i-a creat un nou cult.

Conduita estetică este o invenție culturală foarte recentă. Cronologiceşte, ea ar putea fi fixată pe la jumătatea secolului trecut. Flaubert a fost marele preot al ordinului, în *Corespondența* sa se găsesc numeroase considerații în care se arată că arta e o funcțiune unică, care se poate satisface complet pe ea însăşi. Ea n-are nimic de-a face cu religia, cu morala, cu ideologia, cu filosofia; nu depinde de mediu, nici de momentul istoric, nici de opiniile şi credințele oamenilor. Ea se prezintă ca o comportare specială, disociată cu totul de orice fel de alt aspect al vieții sociale. In această primă fază a atitudinii estetice, arta trebuie ferită mai ales de amestecul cu morala. Gatacniii care susțineau atitudinea estetică, revoluționarii de stânga *, spirfite «curajoase şi libere, voiau descătuşarea definitivă de ipocrizia clerului şi a priofesarilor de morală.

Este în, această epocă un eroism -al sincerității care e tot un fel de morală şi care s-a opus moralei tradiționiale. Realismul fotografic satisfăcea relativ (absolut e imposibil !) această tendință către pasivitate, prin care artistul putea rămîne oarecum indiferent, nu avea nevoie să ia „atitudini" în fața subiectului. S-a creat atunci doctrina „artei pentru artă". O. Wilde a fost popularizatorul ei pentru marele public.

O a doua fază a tendinței de autonomie a artei nu mai e realizată de literatură, ci de plastică. Către sfîrşitul secolului trecut, din reacțiune contra academismului, care nu se putea dispensa de a trata mereu în compoziții subiecte mari, cu semnificație istorică, religioasă şi patriotică, s-a ajuns la arta fără „subiect", adică cu un subiect extrem de simplu, adesea o simplă schemă, care trebuie mai degirlaibă ghicită. Încetul cu încetul, „subiectul", adică conținutul imaginativ, sufletesc, a fost desființat cu totul. Cubismul, expresionismul, futurismul se bazează pur şi simplu numai pe senzația pură. Arta nu mai „reprezintă" nimic. Ceea ce se cere e doar o prezeiîtare cît mai exactă a legilor fizice de vizualitate, arta devine un ootmpiex de llînM şi planuri, de pette ide culoare, tinzînd cel mult ia un efect decorativ. Conținutul, adică drepturile imaginației şi sentimentului sînt înlăturate în favoarea senzației, singurul element psihologic admis de arta nouă. Mai mult decît atît : senzația nu trebuie completată cu imagini memoriale ori cu afecte, aşa cum se întîmplă în mod natural în actul de percepție. Orice încălcare a interiorului sufletesc asupra senzației e interzisă. Atitudinea sufletească n-are ce căuta într-o

*** Cuviințe suprimate în voi. *între două lumi* (vezi nota ed. de la sfîrşitul volumului).**

artă de curată mecanică. Amestecul şi contrastul de culori se poate explica fizic, la fel îmbinarea de linii şi planuri. Nu e nevoie de nimic sutfletcsc pentru aceasta. Arta îşi Cîştigă astfel o autonomie completă. Ea poate fi despărţită de complexul sufletesc din care face parte, poate fi diferenţiată ca o funcţiune aparte, o substanţă unică şi independentă.

Dar acest mod de a vedea e bazat pe un exces de abstracţie. G. Simmel are perfectă dreptate cînd spune că teoria artei pentru artă e realizată dintr-un raţionalism exagerat. Ea e rezultatul unui rigorism estetic foarte asemănător ou rigorismul moral al lud Kant. După cum acesta separă valoarea morală de restul vieţii sociale, făcînd dintr-înlsa o valoare îin sine, cioiniccpţia artei autonomie se închide într-un turn de fildeş departe de restul vieţii.[1] Dacă adîncim însă mai bine lucrurile, aceste consideraţii pur abstracte ne apar complet gratuite. Arta nu poate fi separată de restul personalităţii. Sufletul nostru nu e un agregat, ci o unitate. După cum orice organism formează o individualitate biologică, în care fiecare parte e solidară cu totul, în care părţile componente sînt interdependente, tot aşa organizaţia noastră psihică are o structură dată, cu o anumită tonalitate. Funcţiunile părţilor nu pot fi izolate de solidaritatea lor cu viaţa întregului. Arta nu e un fel de cancer, un grup autonom de celule care se dezvoltă arbitrar şi anarhic în dauna totului din care constituiesc o parte. Personalitatea umană e> un întreg armonic, în care fiecare funcţiune depinde de cealaltă. „Perfecţionarea unei producţiuni parţiale cu preţul închircirii *omului întreg* are o anumită limită, căci înălţimea unei astfel de producţiuni nu va fi posibilă decît cu înălţarea simultană a întregii existenţe sufleteşti. Aici trebuie formulat raportul între totalitatea vieţii şi, înălţarea ei la anumite valori.

Cine se munceşte să fie numai moral, şi deloc intelectual ori religios..., acela va ajunge poate la un înalt grad de morală, dar în nici un caz la cel mai înalt grad. Acelaşi lucru e mai vizibil cu intelectualitatea : producţiunile omului oare e numai inteligent, oricît de surprinzător s-ar părea aceasta, rămîn — chiar ca producţiuni intelectuale — în urma, acelora care izvorăsc dintr-o lângă personalitate... Gine este numai deştept nu este complet deştept."[1]

Acela care consideră tehnica ca un scop în sine, oricît de dotat ar fii, nu poate fi desăvîrşit artist. Şi faptele istorice — după cum remarcă acelaşi Simmel — confirmă aceste constatări. „Chiar la aceia la care întreaga energie vitală era concentrată în artă, astfel încît restul omului ajunge invizibil, cum e cazul lui Rembrandt, totuşi simţim în dosul operei de artă o intensitate şi o comprehensiune enormă a vieţii întregii personalităţi." Arta nu e decît un mijloc de exprimare a personalităţii. Aceasta din urmă e realitatea întreagă a omului, iar arta, numai instrumentul ei de comunicare.

Dovada cea mai clară că individualitatea sufletească 'formează un tot e că orice tulburare într-una din funcţiunile sufleteşti, orice dezagregare morală ori intelectuală aduce cu dînsa, imediat, şi descompunerea artei care e solidară cu restul. . Orice mişcare centrifugală, dare strică coeziunea, strică artei, ca si celorlalte atitudini sufleteştii.

Dar dacă opera de artă, privită ca fenomen individual, e dependentă de o anumită personalitate, de care nu poate fi disociată, tot aşa arta ca fenomen colectiv nu poate fi separată de celelalte funcţiuni ale grupului. O sodietate, în speţă o naţiune, fiindcă acestea sfat societăţile fireşti în care trăim, are o anumită structură sufletească. Ea e colorată individual de anumite caractere, de anumite tonalităţi. O societate se defineşte prin grupul de valori în care crede şi care constituiesc idealul său cultural. Într-un anumit moment nu poate exista decît un 'singur tip de structură euituuMă, in care intră da atribute anumite valori estetice, religioase, morale, toate perfect solidare între ele. Dilthey, care a introdus noţiunea de structură culturală, a arătat că aceasta duce fatal la o anumită tipologie. Există tipuri de cultură în care arta e una din manifestări. Dar caracteristica structurii culturale e unitatea şi interdependenţa desăvîrşită. O artă

[1] G. Simmel, *Zur Philosophie der Kunst,* p. 85-86.

[1] *Ibid.,* p. 82.

e, oricum, expresia unei anumite culturi ; schimbaţi valorile morale, religioase, sociale chiar, ale unui gen de civilizaţie, arta se schimbă şi ea imediat. E foarte îndreptăţită astfel atitudinea esteţilor germani ca Utitz ori Dessoir, care, după Hegel, consideră activitatea artistică în funcţie de întregul moment cultural.

Nietzsche a procedat la fel cînd a deosebit cele două caractere ale tragediei elene : apolinicul şi dionisiacul. După el, cultura e o unitate vie, cu un stil propriu. Şi nimeni, cred, nu va tăgădui la Nietzsche o adîncă sensibilitate şi înclinare pentru eistetic. Modernii au dus mai departe aceste constatări.

O. Spengler, de pildă, vede la baza oricărui gen de civilizaţie, sub toate aspectele ei variate şi variabile, sub sistemele de morală, de religie ori de artă, o comunitate tipică, un acelaşi suflet, un a)oelaşi spirit camctietrilstic, un fenomen originar. Această concepţie e fără îndoială justificată. Vom vedea de îndată şi mai detaliat pentru ce. Deocamdată, pentru a prepara cele ce urmează, să reţinem atît, că arta nu poate fi separată de complexul general ai vieţii din oare face parte, că ea e interdependentă de celelialte funcţiuni, că ceea ce îi dă raţiunea de ia fi e dictat de specificitatea întregului din care face parte.

Una din cele mai spinoase probleme ale esteticii moderne e aceea a stilului. lin ce consltă şi ceea ce deitenmdinlă acest aspect ioara(c(terâ(sti(c şi ireductibil individual al unei opere de artă nu e uşor de spus în starea actuală a filosofici artei. Pentru unii, stilul e rezultatul, compromisul între o intenţie şi o realizare. între intenţie şi realizare se interpune rezistenţa, inerţia materialului din care produce opera artistul. Acesta e rebel, are anumite legi, şi intenţia primară e deviată puţin. Ceea ce rămîne e stilul. Pentru alţii, „stilul e omul" (Buffon), pentru alţii, momentul istoric şi social, pentru alţii, în fine, el e determinat de subiectul operei etc... Cu mult mai cornplet procedează Muller-Freienfels. El întruneşte în noţiunea de stil toate aceste determinări şi deosebeşte un stil ial arttiîs'tullui detierminat de spadifâcitatea lui; sufletească, un stil al influenţei, prin oare miedM social îşi înscrie drepturile în opera de artă, un altul, al materialului din care e concepută producţia, în fine, ultimul condiţionat de natura cfonţinultulu/i, a subiectului tratat.[1]

Fără îndoială că bronzul, cuvîntul, sunetul ori culoarea au fiecare ailte legi de exprimare, iar die pe altă parte, e tot aşa de sigur că felul temei lairtisitice, de la roman la poezia lirică, ori de la portret la compoziţie, cere anumite condiţiuni de tratare. Dar ceea ce e însă fundamental într-un stil e exprimarea unor anumite structuri sufleteşti. Buffon a simţit-o acum aproape două secole. Prin particularitatea sufletească a artistului trebuie să deosebim însă nu numai felul organizaţiei sale naturale, dar şi eidJuelalţia sa, adică iconvingerile sale despre viaţă şi lume. în această atitudine generală se cuprinde felul special de ireacţiutrie al artistului în faţa tuturor problemelor culturale.

Cu siguranţă însă că stilurile individuale au ceva comun între ele într-o societate dată şi într-un moment dat. Există între ele o armonie prestabilită, un acord de vederi şi procedee care constituiesc la un loc un stil mai general, stilul epocii şi stilul naţional. Dacă stilurile ar fi strict individuale, n-ar fi fost posibile toate şcolile naţionale de pictură, de literatură ori de sculptură, care caracterizează de la un capăt la celălalt istoria artei, adică istoria stilurilor. Toată lumea ştie că a existat o şcoală flairnandă, una veneţiană,, alta olandeză, spaniolă, orabriană, că a existat un rococo francez şi umul german. Goticul, el însuşi, uniformizat pretutindeni prin tendinţa universală a catolicismului, s-a diferenţiat pe ţări, fiecare din naţiuni aducînd contribuţia originalităţii sale la stilul catedralelor. Să compare cineva damul din Milano cu catedrala din Chartres sau din Strasfcourg şi va vedea deosebirea.

Deosebirile de stil naţional sînt deosebiri de procedee, de tehnică artistică. Veneţianul întrebuinţează culoarea vie, strălucită, bogată în tonuri auxiliare, linie amplă şi moale. El dovedeşte senzualitate şi epicureism. Gîndiţi-vă acum la pînzele lui El Greco, cu expresia lor halucina-

[1] **Muller-Fneieinfels,** ***Psychologie der Kurtste (Der Begriff des Stils), în*** **Kiafkia,** ***Lehrbuch der vergleichenden Psychologie,*** **t II, p. 105—106.**

torie, cu culoarea lor ternă, cu extazul lor .pasionat. Două concepții de artă,* două tehnici, două stiluri. Deosebirea de procedeu înseamnă însă, cînd privim mai de aproape, deosebiri de structură fiziologică, senzorială. Ochiul e diferit construit după popoare, şi un autor german, Hagen Oskar, a avut dreptate să-şi intituleze opera sa *Deutsches Sehen,* vizualitatea germană. Există desigur un ochi, o vedere germană, după cum există una italiană şi una spaniolă. Ochiul se adaptează diferit la variate condiții de lumină şi culoare. El se formează după mediul plastic, modificîndu-şi funcțiunea după caracterul spațiului la care trebuie să se acomodeze.

Wolfflin a arătat luminos cum vizualitatea evoluează în funcție de timp şi de specific național. Ritmul, succesiunea între linear şi pictural, între plan şi adine, tectonic şi atectonic, unitar şi multiplu, clar şi confuz, care constituiesc, după el, categoriile esențiale ale oricărei plastici, se alternează şi sînt selectate după o motivație psihologică culturală, determinată de sufletul poporului care le adoptă.[1] Difiauitaltea în oare se zbate plastica germană încă pînă azi e datorită imposibilității de a găsi o fodmă națională, proprie, specifică valorilor picturale oare au invadat Germania după Renaştere. Germania nu şi-a putut asimila încă printr-un stil național Renaşterea italiană. Ea caută şi încearcă mereu. De aici, dezorientarea şi adesea lipsa de originalitate a artei germane. Legătura între o anumită fiziologie a vizualității şi sufletul culturilor şi al popoarelor a evidențiat-o şi mai bine O. Spengler, cînd a susținut că există o strînsă corelație între felul culturii şi modul de a concepe şi trata spațiul.

Dar aceste constatări sînt valabile pentru arftele plastice, bazate mai mult pe senzații şi mai puțin pe atitudini sufleteşti. Pentru că senzațiile, ca orice e fiziologic, sînt mai fixate într-un tip omogen, sînt mai puțin variabile, niai puțin individualiizalte. Ceea oe e psihic însă e mai aproape de influențele culturii şi ale sulfletului niațiional. Un ideal nu poate modifica aşa uşor o impresie optică ord acustică, dar el poate devia o credință, o jude-

[1] **H. Wolfflin,** ***Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung,*** **1921.**

cată ori un sentiment. Dacă nu se poate concepe pictură ori sculptură fără stil național, eu atît mai mult nu se poate conlcepe literatură fără un aistfel de stil. Ceea oe e probant perutru plasitilcă e cu atît mai probant pentru literatură.

In *Jurnalul de călătorie al unui filosof,* contele Keyserling, care a văzut o bună parte din națiunile pămîntului şi manifestările lor artistice, ajunge, ca şi Nietzsche, la concluzia că un popor e o unitate de stil. Ca să pricepi un' stil de artă trebuie să ştii numaidecît mentalitatea poporului care l-a creat. Arta unui popor e cea mai bună diagnoză pentru psihologia sa etnică. Şi invers, stilul unei arte nu poate fi priceput fără adîncirea mentalității naționale a cărei expresie este.

„Ca să pricepi un desen japonez trebuie să fi învățat japoneza, adică nu limba japoneză, ci atitudinea japoneză în fața imaginii. Clădiri ca acele vechi indiene nu sînt de apropiat cu ochiul obişnuit occidental ; întrebarea nu . este dacă le găsim ori nu frumoase, trebuie să ne dezvoltăm întîi organul pentru astfel de senzații formale... Chiar numai ca să priceapă arta italienească îi trebuie nordicului o (atitudine cu totul nouă."[1] Elie Faure spune că, alături de literatură, aiitia gotică arătă prin excelență psihologia poporului francez. Nu s-ar putea pricepe cum trebuie sufletul acestei națiuni dacă nu s-ar tălmăci şi după felul în care s-a exprimat în arhitectura catedralelor. Dacă în literfatuira se vede mai ales caracterul latin şi raționalist al culturii franceze, în gotic se vede sufletul său breton şi nordic. „Ori de oîte ori evocăm spiritul unui popor, numele omului care-l reprezintă cel mai evident în ceasul său cel (mali decisiv ne vine pe buze. Beethoven ne aminteşte Germania, Shakespeare — Anglia, Dante şi Michelangelo — Italia, Cervantes — Spania, Rubens — Flandra. Cînd ne gîndim la Franța, ezităm. Michelet n-a ştiut să-şi stăpînească inima şi simțurile. Lui V. Bujgo îi lipseşte noblețea. Lipseşte celor miai buni povestitori, La Fonltaine, Moliene, Rabeiais, acea pasiune mistică care eroizează sufletul uman, care concentrează

[1] **H. Wolfflin, Das** ***Erklären von Kunstwerken,*** **p. 24.**

şi rezumă într-un singur om puterile vieții din acel moment şi defineşte în ochii noştri orientarea şi destinul lumii. Ei bine, catedrala gotică are tot ce iubim în Hugo şi Miohelleit, tot ceea ce găsim; în Rabeflais şi Moliere, dar ea ridică prin turnurile şi bolțile sale poporul francez la un aşa entuziasm liric, încît îi oferă presentimentele supreme pe care artiştii noştri nu le-au atins niciodată : eroul francez e catedrala.[1] Alții iau mers şi mai departe. Au găsit raporturi foarte strînse nu numai între caracterul național şi stil, dar între rasă şi stil. Rasa de nord, cea vest-europeană, cea est-europeană, cea dinarică, cea asiatică ar prezenta aceleaşi legi de stil în ce priveşte mersul şi vorbitul oamenilor, atitudinea corporală, felul culorii în pictură, forma liniei, debitul verbal etc, etc.[2]

Fapt e că nimeni nu poate scăpa de această determinare stilistică. Scrupulosul artist, supraestetul Flaubert, el însuşi, face parte din stilul național francez. Tinctura sa sufletească extrem de raționalistă, luciditatea excesivă, lipsa ide sentimentalitate, impasibilitatea, indiferența, toate acestea sînt virtuți prin excelență franceze. Flaubert, el însuşi, s-a înscris într-un stil : realismul francez. Chiar doctrina „artei pentru artă" şi justificarea ei prin scriis constituie un stil : acea „ecriture artiste", acel exces de artistieism, de formă şi de tehnic, 'caracteristic francez — după cum remarcă Simmel, fiindcă e excesiv raționalist.

S-ar putea obiecta însă că „specificul național" e indispensabil în constituirea şi explicarea artei ca produs colectiv, dar că în opera de artă individuală nu e aşa de vizibil. Vom răspunde că ceea ce e colectiv e făcut din inditviidJual. Dacă stilurile individuale n-iar avea* nimic comun între ele, stilul colectiv nu s-ar putea constitui.

Nimeni nu susține că e de ajuns să fii puternic național pentru ca să produci artă. O asemenea înțelegere simplistă a lucrurilor nu poate intra decît în capul acelora care nu pricep importanța factorului național în determinareastilului. Operă de artă fără talent nu e posibilă. Aceasta e de la sine înțeles. Talentul e un element, un fadtor, cel principal încă,. Aceasta rămîne stabilit o dată pentru totdeauna. Dar şi Goethe, şi Hugo, şi Dickens au talent. Şi Rembrandlt, şi Velasquez, şi Tizian. Ce deosebeşte însă pe unul de celălalt ?

Desigur, în primul rînd, o anumită organizație individuală psihică şi fiziologică. Dar, fără îndoială, în al doilea rînd, stilul lor național, adică reacțiunea lor specifică în fața lumii şi a vieții, „Weltanschauung"-ul lor, cum zic nemții. Fieclare om, cu atît mai mult artistul (aceasta e o banalitate), are în el două euni : unul individulal, altui social. Fiecare individualitate se caracterizează de două ori : o dată sie opune omenirii întregi prin sitructura sa limitat-socială într-o națiune, şi a doua oară, se opune /cu ceela ce are el ireductibil personal față de ceialți compatirioți ai săi, diferenițiiindu-se „sui generis" în sînul propriei sale națiuni. „Le style c'est l'homme", cînd artistul se măsoară cu ceilalți artişti ai poporului său, 'dar „le style c'est la nation" cînd artistul se compară celorlalți artişti de alte neamuri. Cînd introducem „specifi- cu* național" nu facem altceva decît să completăm definiția talentului. Arătăm ceea ce are el comun (cu compatrioții săi) şi ceea ce are deosebit. E tocmai ceea ce corespunde la o adevărată definiție : adică genul proxim şi diferența specifică. Numai cine nu poate gîndi ştiințific nu poate pricepe aceasta. Comparați între ei pe Dostoievski şi pe Tolstoi, E oare de ajuns ? Nu e necesar să-i comparăm şi cu Balzac ori Dickens ca să-i pricepem complet ?

^ n scr ii* or care n-are decît stilul individual (am văzut mai sus că acest lucru e imposibil, aici e vorba de tendința către indiividuial, -adică de diminuarea sufletului social) nu poate fi decît un scriitor minor. Talentul său e mai mic, adică mai puțin. Artistul național are şi stiIul individual, *plus* pe celălalt, social. E deci mai bogat. Arta fiind expresia sufletului, aceea care se munceşte să rămîie numai individuală va exprima mai puțin, adică va exprima mai redus, mai unilateral. împuținați sufletul, adicâ sărăciți-1 cu unul din aspectele lui, se va împuțina, se va sărăci şi expresia. E aşa de simplu !

[1] **Elie Faure, *Histoire de l'art,* I.**

2 **H. Gunther, *Rasse und Stil,* Munchen, 1926. în special p. *29,* 85, 109.**

Constatările acestea sînt verificate şi de psihiatrie. Primul simptom al regresiunii, al degenerării vieţii sufleteşti atinsă de psihoză e îngustarea cercului conştiinţei, limitarea cîmpului de atenţie, a interesului. Un subiect atins de isterie, deisoriis de Pierre Janet, nu putea să-şi concentreze atenţia decît la un singur obiectiv deodată. Dacă vorbea cu cineva, puteai să strigi cît de tare ceva în urechi : nu auzea nimic. Nu recunoaşteţi aici obsesia — obsesia esitetomaniilor ? Stilul naţional e acela care dă mai întîi originalitate... Dar această originalitate nu cade niciodată în singularitate, cum e cazul artiştilor care se forţează către un stil „strict individual". Creatorul nu se mărgineşte la cîteva valori strict personale, înţelese doar de un grup restrîns, de o elită de iniţiaţi. Originalitea sa are o accepţiune mult mai largă. El e artistul întregului său popor. Şi prin poporul său intră în relaţie cu toată umanitatea. Aceasta din urmă nu poate ţine seama de milioanele de tipuri individuale şi de psihologia lor specifică. Ea rezumă din economie şi nu poate pricepe decît cel mult sufletul popoarelor. Pentru acela al indivizilor izolaţi n-ar avea nici putinţa. Tot ce poate face un american e să priceapă tipul nostru naţional, dar nu poate adinei sufletul fiecărui individ românesc. I-ar fi imposibil. Stilul prea individual dulce la o (artă reisitriînsă fără posibilitatea de largă înţelegere. Arta naţională e arta lui Şhakespeare, Racine, Moliere, Tolstoi, Balzac, Goethe. Arta individuală (şi aceasta e naţională) e a lui Barbey d'Aurevilly, Andreev, H. H. Ewers, Tristan Tzara, a lui J. Cocteau (nu din *Le grand ecart,* care e autentică literatură franceză).

Stilul care se munceşte să fie numai individual are într-însul — în acelaşi timp — ceva efeminat, abstract, debil, degenerat, antivital. E ca acele specimene de nobleţă secular ereditară, care prin procesul conservării de clasă s-au căsătorit mereu între /rude, oprind împrospătarea rasei de la seva generoasă a mulţimii. Creaţiunea individuală apare Himfatică şi anitiviitală, fiindcă încearcă să se disocieze de personalitatea totală şi deci refuză concursul celorlalte funcţiuni, contribuţia lor vie şi suculentă. Artistul pur se consumă iute fiindcă nu mai e în contact cu viaţa. Şuviţa secătuită, din care îşi extrage puterile, nu se mai împrospătează şi se usucă. Talentul său moare încet de inaniţie. Dealtfel, arta pură presupune aproape totdeauna o împuţinare a vieţii. Exuberanţa şi sănătatea nu se lasă filtrate şi canalizate : ele se revarsă impetuos şi fecund.

Stilul cu tendinţă nuimaii individuală e agreabil, interesant, dar e uşuratic şi trecător. Ceea ce e individual e pieritor. Numai ceea ce e colectiv e durabil. Viaţa stilurilor „individuale" e scurtă, fiindcă posteritatea rezumă şi simplifică, şi păstrează numai generalul.

Stilul naţional în ceea ce are în acelaşi timp special (faţă de omenire) şi general omenesc (faţă de individ) găseşte exact acel loc geometric între tipic şi caracteristic, care constituie arta mare.

Dalcă m-ar fi existat decît stiluri individuale, nici o operă de artă nu s-ar fi conservat. Istoria artelor ar fi fost o bizară arheologie, în care operele prezentate ca nişte incomprehensibile texte de hieroglife ar fi chinuit mereu talentul de descifrare al eruditilor. Puntea de legătură între ele şi noi, adică elementul comun uman, ar fi lipsit. In locul plăcerii pe care oricine o are în faţa lui Velasquez ori Tizian, cîţiva maniaci, înarmaţi cu lupe, s-ar fi străduit în zadar să ghicească ce a voit să facă cutare pictor dintr-o curioasă masă de culoare. Căci, încă o dată, nu trebuie uitat că numai ceea ce e general trăieşte. Originalitatea extremă, ca şi snobismul care o susţine sînt repede uitate, şi e ceva 'întristător în acest cimitir al valorilor de o zi. Mi se pare că J. Cocteau a spus aşa de frumos : „Le monde meurt jeune, c'est ce qui fait sa legerete si grave".

1927

DE CE NU AVEM ROMAN ?

înainte de primul război mondial, nuvela şi schiţa au fost genurile preferate ale scriitorilor noştri. După război, cu tenacitate conştientă, urmărind o idee oarecum preconcepută, toată lumea s-a îndreptat către roman. De unde mai înainte acest gen era o excepţie, astăzi el constituie punctul de plecare al oricărui prozator. Această reacţie e lesne de înţeles. Cel mai favorit loc comun al literelor române de acum două decenii era constatarea că nu avem un roman propriu-zis. Se cita cu oarecare indulgenţă *Viaţa la ţară* de Duiliu Zamfirescu. Unii, mai îndrăzneţi, alăturau şi *Dan* de Vlahuţă sau romanele istorice ale d-lui M. Sadoveanu, şi lista trebuia numaidecît încheiată. După război, scriitorii maturi, ca şi cei începători, n-au abordat alt gen decît romanul.

D-nii M. Sadoveanu, L. Rebreanu, Ionel Teodoreanu, Cezar Peltresou, d-n)a Hortensia Papadat-Bcngeseu şi alţi mulţi mai minori s-asu consacrat aproape exclusiv romanului. Se simte în aceasta predilecţie o intenţie clară de a umple o lacună. Romanul ajunsese o iijpsă naţională.

Nevoia acesteia de a realiza şi în mica noastră literatură romanul e stimulată mereu de succesul pe oare-1 are în toată Europa acest gen literar. S-a spus, cu drept cuvînt, că trăim epoca romanului, după cum feudalismul a trăit epoca epopeii, sau după cum vechea Eladă a trăit epoca dramei.

O întrebare firească se impune. Toate aceste sforţări făcute la noi au dus ele la creaţii propriu-zise, sau numai la compoziţii apropiate ? Cu tot avîntul, cu toată predilecţia pentru roman, putem spune că am săvîrşit această cucerire deplină pentru literatura noastră ?

Chiar dacă am admite că unii dintre scriitorii noştri însemnaţi au ajuns la rezultate importante în această privinţă, foarte mulţi, cei mai mulţi dintre scriitorii mijlocii îşi intitulează zadarnic compoziţiile cu subtitlul „roman", fără să ajungă măcar pe departe la caracterul acestui fel de literatură.

De unde vine această neputinţă ? Care sînt principiile care îngreuiază apariţia definitivă a romanului nostru ca gen literar curent ? Ca şi generaţia trecută, cu mai multe elemente la dispoziţia noastră afetăzi, refacem şi noi această griavă întrebare.

Revine lui F. Brunetiere meritul de a fi arătat, mai mult ori mai puţin ştiinţific, aplicînd metoda evoluţionistă la transformarea şi modificarea genurilor literare, că legile gustului public într-un moment dat se cristalizează în anumite preferinţi de tehnică poetică, că apoi aceste preferinţi se îndreaptă către alte procedee, cu un cuvînt, că genurile literare îşi dispută, într-o perpetuă evoluţie, predilecţiile publicului literar. Viaţa colectivă, într-un moment dat, selectează, după credinţele, moravurile şi instituţiile sale economice, religioase ori sociale, anumite genuri. Există o strînsă concordanţă între poetica timpului şi structura sufletească a colectivităţii care o adoptă.

Genurile literare se transformă unele în altele, într-o viaţă mereu agitată.

In Franţa, *Les Romans de la table ronde,* care erau simple epopei, se transformă în romane de aventuri, cum era *Amadis,* în secolul al XVI-lea. Acestea, la rîndul lor, dau naştere romanelor epice de tipul *Astree.* Cu o nouă evoluţie avem romanul de moravuri : *Princesse de Cleves, Gil-Blas, Manon Lescaut* etc.[1]

[1] **Bruinietiere, *L'evolution des genres,* p. 6-7.**

Evoluția genurilor e determinată, fără îndoială, de felul psihologiei unui moment dat, de caracterul său etnic, de structura sa socială. Dar ea e determinată, în mare parte, şi de fenomene de imitație de la popor la popor.

Popoarele de cultură mai slabă importă o bună parte din genul literaturii lor. Cînd domină gustul pentru epopee sau pentru roman, preferința aceasta se transmite de la un capăt la celălalt al continentelor. Toate neamurile îşi exprimă în acelaşi fel simțirile lor.

Mai tîrziu, cînd un gen în decadență e pe punctul de a se transforma în altul, noua formă de exprimare a literaturii e nu numai influențată, dar chiar determinată de genul anterior din care s-a tras şi a cărei transformare este.Viața genurilor literare are o anumită independență, o anumită autonomie, un domeniu propriu, explicabil prin legile lui intrinsece de filiațiune.

Tradiția joacă, aşadar, un rol eminent în apariția noilor tehnici literare. E greu, aproape imposibil să apară un gen, dacă nu a fost precedat în istoria literară a unei țări de anumite altele. Se ştie foarte bine astăzi că romanul a fost precedat pretutindeni de epopee. El nu e decît o anumită transformare a acesteia.

Aplicați acum aceste prinicipii la istoiria noastră literară. Noi nu am avut *epopee* propriu-zisă în felul lui *Niebelungen* sau *Gudrun,* sau în felul lui *Chanson de Roland.* Noi n-am avut declît *balada,* în orice caz, poezie epică de proporții mult mai mici, ou un conținut mai redus in evenimente şi personaje, mai puțin: complicat, poezie epilcă in felul lui *Toma Alimoş, Mihu Copilul* saiu *Miorița.*

Dar dacă epopeea grandioasă, atunci cînd se modernizează, se transformă în roman, balada sau poezia epică mai mică se transformă numai în nuvelă. N-am avut, cu alte cuvinte, o preparație populară, inconştientă, de ordin colectiv, a genului care se cheamă roman, fiindcă ne-a lipsit epopeea. De aceea, nu avem astăzi decît nuvelă. Cînd literatura cultă începe să apară, ea îşi trage sursele de inspirație, modelele, genurile din literatura populară preexistentă. Scriitorii noştri n-au găsit în această privință nici o sursă populară prealabilă pentru roman. Ei n-au găsit decît povestirea epică scurtă, fixată la un eveniment şi la un singur, ori la prea puține personaje, adică exact aşa cum e prezentată acțiunea şi conflictul dramatic în baladă. Cînd ne întrebăm astăzi de ce nu avem încă roman ca producție literară curentă, pe lîngă alte cauze pe care le vom analiza mai jos, avem şi pe acestea, de care trebuie să ținem seamă în primul rînd.

Această primă constatare nu e încă pe deplin satisfăcătoare. Ea poate' fi îngreuiată de o mulțime de obiecții de alt ordin.

Nu toate literaturile au avut o evoluție normală, geometrică, după care epopeea s-a dezvoltat direct în roman. Spuneam mai sus că predilecția unui popor pentru un anumit gen e determinată (pe cît condițiile sociale şi sufleteşti o permit) şi de imitație. E mai ales cazul nostru. In multe privinți, noi n-am creat, ci am adoptat creații de aiurea. Încetul cu încetul, instituțiile imitate au căpătat, după legea transformării formei în fond, o anumită realitate națională. Ce ne-a împiedicat atunci să luăm romanul de aiurea, adică să importăm acest gen, după ce diferențierea sau transformarea lui din epopee s-a efectuat în altă parte ?

De fapt, lucrurile aşa s-au şi întîmplat. Dar un gen importat tîrziu față de altul care se găseşte de mult în tradiția noastră națională e cu mult mai artificial, cu mult , mai nefiresc, mai puțin consolidat, adică tocmai aşa cum se prezintă astăzi la noi romanul. Pe de altă parte, literatura noastră fiind recentă, asimilarea genului importat nu s-a produs încă.

Dar mai este încă ceva. S-ar putea întreba cineva de ce n-am importat romanul încă de la începutul literaturii noastre, adică de acum un veac, după cum am făcut cu tea!trul. Nici aoesita n-a fost precedat die nimic în literatutra piopul(ar&. Dadă am fi început acum o sută de ani cu mmaniul, el ar fi avut astăzi o oarecare vechime şi tratarea lui contemîporană ar fi funcționat mai normal.

Nram importat de la început roman, mai întîi fiindcă e un gen mult mai greu, un gen care presupune o anumită cultură — după cum vom vedea îndată —, şi, în al doilea rînd, fiindcă structura societății noastre era de aşa natură, încît se opunea la acest import.

Transifoirimianea epopeii în romain e determinată mai ales de două cauze : invenţia tiparului şi diotminaţia burgheziei ca Clasă cultivată- în sociietaite. Cauze disparatie, oare, totuşi, sînt într-o anuimiită măsură legate una de alta. Vom: vedea nulmiaidleioît cum.

Epopeea e, mai cu seamă, produsul unei civilizaţii vorbite. Rapsozii, trubadurii cîntau, precum vechii noştri lăutari, vitejiile trecute ale clasei boiereşti. Tocmai fiindcă epopeea ori balada trebuiesc spuse, cîntate, ele au nevoie de a fi exprimate ritmic, în versuri. După ce tiparul permite ca acelst gen vorbit să poată fi şi cetit, utilitatea versului nu mai e imperioasă. Epopeea delvine roman cavaleresc de aventuri, aşa cum sînt romanele lui La Calprenede sau M-lle de Scudery, Gomberville : *Polexandre, Cassandre, Cyrus* sau *Clelie.* Dar mai mult decît atît. Fiindcă amatorul de roman nu mai e ascultător, ci cetitor, el poate gusta opera în singurătate, şi nu în mulţime, ca mai înainte.

Contactul intim, direct cu opera cetită aduce o serie de consecinţe. Mai întîi, devine necesară o anumită compoziţie, care lipsea în epopee. Cetitorul priveşte retrospectiv proporţiile şi limitele bucăţii pe care o ceteşte. El nu ascultă succesiv, furat numai de curgerea asociaţiilor de idei pe care i le trezeşte trecerea unui pasaj la altul, ci azvîrle din cînd în cînd priviri asupra întregului. Cînd ceteşte, el voieşte o anumită rotuinziime, o concluzie finală, un dczri/odămint, care de multe ori; lipseşte 'epopeii vorbite. Pe de altă parte, fiindcă cetitul presupune izolare, singurătate, cetitorul are timpul să adîncească, retrăind în gînd, în conştiinţa sa intimă, anumite episoade, anumite stări sufleteşti. El începe, astfel, să ceară romanului analiză psihologică, ceea ce nu putea cere în nici un caz epopeii. Iată cum invenţia tiparului prăbuşeşte un gen şi aduce la ordinea zilei un altul.

Cel de al doilea factor trebuie şi el avut în vedere. Epopeea povestea aventurile eroice ale clasei nobiliare, singura care, făcea războaiele, singura care, după tactica de atunci, prezenta superioritatea de a avea un cal şi o armură.

Cînd în Europa apuseană, încă din secolul al XVI-lea, burghezia devine puternică, gustul literar începe şi el să

se schimbe. Aventurile vitejeşti, ca subiect de povestire, o lasă rece, fiindcă îi sînt complet străine. Omul de mijloc cere autorilor să se coboare pe pămînt, să trateze fapte mai puţin eroice, mai puţin sublime, dar mai aproape de îndeletnicirile lui. Spiritul burghez e mai realist, mai plin de bun-simţ. Cultura aristocratică a epopeii e conservatoare. Ea cere, prin epopee, recitarea mereu repetată a aceloraşi evenimente trecute. Spiritul burghez e progresist. El caută să monteze un roman tal vieţii contemporane, pe care era fireisc să o iubească mai mult, fiindcă acum avea mai multă putere decît trecutul, carele lega de amintiri de subjugare. Cu cît creşte, însă, acest public burghez, nevoia de a găsi veşnic teme noi (fiindcă cele vechi repugnă spiritului său anticonservator) trebuie să o rupă cu tradiţia. Trecutul e cu desăvîrşire sacrificat prezentului. [1] latâ cum invenţia tiparului şi formarea burgheziei au adus cu ele ruina vechii epopei.

Să aplicăm acum la istoria noastră aceste constatări. Cultura recentă în care se găseau ţările româneşti a făcut din cetit o rară excepţie. Balada oînltată, spulsă a fost pînă foarte tîrziu singura sursă epică. Şi dînd a început cetitul, îndeletnicirea aceasta se exercita mai ales în clasa boierească. Toată lumea ştie că pînă către sfîrşitul secolului al XlX-lea n-am avut burghezie. Structura agrar-orientală a societăţii noastre se dispensa de orice formă mai accentuată de capitalism. Comerţul redus la strictul necesar, care completa economia patriarhală de moşie, era exercitat de evrei. Lipsind clasa burgheză, lipsea şi modalitatea şi gusturile acestei clase. Poezia 'epică tradiţională, episoadele romantice şi vitejeşti erau suficiiente. N-avea cine să facă importul romanului realist al vieţii cotidiene şi simple, singurul pe care-Laccepta gustul burghez.

Importanţa pe care a avut-o burghezia în apariţia 'romanelor e colosală. Incepînd din secolul al XVII4ea chiar, dar mai ales în secolul al XlX-lea, romanul devine genul preferat al acestei clase. Să se gîndească oricine la publicul lui Dickens şi Balzac. El a imitat şi încurajat ro-

[1] **Pentru aceste consideraţii, vezi R. Muller-Freiemfels, *Psychologie der Kunste,* şi A. Thibaudet, *Le liseur de romans.***

manul fiindcă găsea o deosebită plăcere în această lectură. Dar la noi burghezia cetitoare lipsind cu totul, romanul n-a putut fi un gen preferat

Şi fiindcă e vorba de influenţa publicului asupra apariţiei şi dezvoltării romanului, să mai pomenim încă de un anume public. în studiul său remarcabil asupra originii romanului, A. Thibaudet scrie clar : *Critias* al lui Platan., *Cyropedia* a lui Xiemophon, *Satiricon* de Petroniu, sau *Metamorphosele* lui Apuleu, dacă rămîn numai excepţii incomplete şi stîngace, dacă tot talentul şi ingeniozitatea l(y n-au ajutat la crearea unui gen literar original şi fecund, adică dalcă n-au constituit încă romane, aceasta se datoreşte faptului că publicul lipsea şi că alte genuri — epopeea, tragedia, mitologia, istoria — satisfăceau suficient gustul natural care împinge pe om să asculte povestiri. Calea nu era încă liberă pentru roman. Unul din aceste publicuri e burghezia. Altul, Thibaudet, îl vede în femeile care cetesc. După el, romanul e genul în care femeia „există", în care ea (are o deosebită importanţă. Creştinismul şi feudalismul dezrobiseră, relativ, femeia. Dar în viaţa de curte ea visa şi se plictisea. Singura ei resursă era cetitul. Romanele, cu aventurile lor cavalereşti, extraordinare, îi satisfăceau elanurile imaginaţiei. Curţile de femei încep să ceară romane în care acestea joacă rolul principal. Bineînţeles, aceasta înseamnă că dragostea devine temă principală a acestor compoziţii, şi anume dragostea în felul romantic conceput de evul mediu. Literatura ourteană a stabilit suveranitatea femeii. De la *Astree,* romanul cel mtai popular al secolului al XVri-lela, şi până la *Madame Bovary,* importanţa femeii în roman e din oe in ce mai mare. Istoria literaturii moderne sărată clar această corelaţie sitrînsă între dezvoltar.e)a roimanului şi a publicului feminin.

Dar şi acest public lipsea în ţară la noi. Situaţia femeii într-o anumită epocă şi într-o anumită ţară trebuie dedusă, considerînd situaţia culturală a bărbatului şi reducînd-o cu un grad. Dar într-o ţară în care bărbaţii nu ceteau, femeile trebuie să fi cetit şi mai puţin.

Cînd în secolul al XlX-lea boierimea începe totuşi să se cultive, ea învaţă numaidecît limba franceză. Femeile, mai ales. Dacă femeile din nobleţă iubeau vreo lectură oarecare, apoi aceea era cu siguranţă literatura franceză. Gusturile şi predilecţiile relativ rafinate ale femeilor de boieri din buna societate moldovenească în secolul al XlX-lea, după cum ne mărturisesc autori competenţi, în amintirile lor, cum e bunăoară Radu Rosetti ori G. Sion, sînt exclusiv francofile. Cartea (mai ales romanul) franceză era curentă în gustul feminin de la noi încă pînă la primul război mondial. Cine cetea româneşte ? Foarte puţine femei. Şi chiar în epoca aproape contemporană (se pare că azi lucrurile s-au schimbat), numai lucrătoarele ceteau romane-foileton traduse. Era o problemă de amor-propriu (şi adesea o calitate pentru căsătorie) şi de demnitate socială ca o tînără burgheză să înveţe franţuzeşte pentru a putea ceti, pe lîngă romanul lui Zola şi Maupassant, pe acelea ale lui H. Bordeaux, G. Ohnet, Henri Ardei, Marcel Prevost, Andre Theuriet etc. Iată şi în această privinţă romanul românesc sabotat de unicul public pe care ar fi putut să-1 aibă de acum o jumătate de veac.

Lipsa publicului împiedică pe autor de a trăi din scris. El trebuie să aibă o altă profesie (funcţionar, avocat), ceea ce îl distrage de la concentrarea necesară romanului. La urîma urmei, alt gen, de pildă, poezia lirică, e compatibil .şi cu o altă ocupaţie. Dar romanul (monopolizează forţele unui scriitor.

Din contra, posibilitatea de a trăi numai din scris dă autorului răgazul de a se adinei în materia epică. Brunetiere remarcă undeva că romanul a apărut atunci cînd scriitorul era dator să scrie mereu, pentru că publicul îi cerea noi subiecte şi aceasta era pentru el un mijloc de trai.

E un adevăr cunoscut în sociologie azi că societăţile nedezvoltate n-au *indivizi,* ci numai *mase.* Un puternic conformism gregar, în eaire domneşte cea mai strictă uniformitate, constituie mentalitatea comună. Toţi membrii societăţii siînt lla fel, au aceleaşi gusturi, aceleaşi aspiraţii. Datina şi tradiţia predomină. Tentativele de originalitate şi progres sînt extrem de rare, fiindcă individualitatea creatoare nu s-a degajat încă din mediul social, nu există independent ca o valoare autonomă. Sufletul

colectiv e singura realitate. El se impune indiscutabil, constrîngător membrilor grupului, asimilîndu-i cu totul în masa omogenă.

Aceasta se întîmplă în societățile primitive. In grupurile ceva mai evoluate, individualitatea apare, se desinează cu oarecare claritate, dar rămîne încă rară şi sporadică. Cele cîteva personalități importante ale grupului sînt utilizate în politică devenind şefi de trib, de partid sau de religie, devenind magi ori preoți. Viața publică acaparează acel număr redus de oameni ceva mai deosebiți. Dar aceştia pot inspira cel mult istoria. Pentru roman trebuiesc individualități, dacă se poate spune, private.

Literatura oglindeşte perfect structura societății. O societate fără individualități nu poate avea roman, fiindcă romanul presupune eroi miorali şi aceştia nu se pot găsi în grupurile primitive. Romanul e povestea unor oameni caracteristici, originali, a căror viață se degajă chiar de la mediul cu care intră în conflict. Viața lor sufletească trebuie să fie complexă tocmai ca să fie posibil acest conflict, adică să apară în conştiința lor problema care-i torturează şi-i îndepărtează de felul cum concep viața semenii lor. Romanul e legat de apariția conştiinței.

Dar, cum spuneam mai sus, nu toate individualitățile sînt bune pentru roman. Individualitățile publice sînt captate de istorie şi mitologie. Romanul nu apare decît într-o societate aşa de diferențiată în care orice om e, în felul lui, o individualitate. Romanul e povestea individualităților fără viață publică, fără strălucire, a individualităților modeste, înecate in masa mare a publicului. Persoane fără importanță istorică, dar cu mare semnificație morală. Romanul e povestea vieții şi sufletului *individualităților private* celor mai caracteristice.

Verificați acum aceste cîteva constatări prin structura noastră socială. Cultura noastră e recentă. Cu atît mai mult viața sufletească pe care o creează cultura e rudi-; mentară. Dar personalitatea e nan efect al culturii.

Dacă nu sîntem în faza societăților care n-au încă deloc individualități, sîntem totuşi în faza societăților care au relativ puține caractere originale, complect detaşai de ambianța înconjurătoare. Pe de altă parte, de îndată ce apare o personalitate, viața politică, economică, ştiințifică o acaparează, transformînd-o în *om public.* Penuria de individualitate de la noi ne face să avem acea mulțime enormă de oameni obişnuiți, care sînt totuşi persoatnie specifice şi aultonlofme. Istoria fialce concurență romanului, ceea ce nu se întîmplă în țările occidentale. La noi s-ar putea scrie uşor biografii ceva mai literare, povestind viața oamenilor mari pe care i-am avut. Biografia omului curent, a omului de rînd, care se schițează totuşi evident original, cu viața lui sufletească aparte, şi care e romanul, nu se poate face cu uşurință. *Individul nu e încă complet detaşat de mediu : iată de ce romanul nostru întîrzie.* Cînd oamenii deosebiți vor fi aşa de mulți, încît istoria nu va fi silită să se grăbească să-i confişte, romanul va putea apărea foarte uşor.

Cînd fiecare dintre noi, *fără să aibă cine ştie ce rol de celebritate în sitat, va fi în saltul, în familia, la moşia sau in silmpul său (apartament o persoană cu viață siufletealstcă autonomia, cu propriile sale probleme de conştiință, cu caracteristicul visurilor şi aspirațiilor sale bine delimitat, atunci rotaalnul va fi o realitate.

Aceste observații se pot controla foarte uşor în literatura pe care o avem. Cînd e vorba de descris clase sociale, în care sufletul colectiv domină, cu puterea lui de asimilare omogenă, aşa cum e țărănimea sau lumea mică a burgheziei, adică atunci cînd scriitorul nu voieşte să înfățişeze indivizi caracteristici, ci numai figuri tipice din mulțime, el reuşeşte de minune. Dar atunci cînd atenția sa se ridică la clasele subțiri, cultivate, unde individul, fără a fi complet realizat, totuşi pretinde a fi, tentativele nu reuşesc de cele mai multe ori. Şi nu e de vină rdmamcieriul; el vede şi observă bine. Dar ide cele anai multe ori n-are ce observa, fiindcă materialul uman, el însuşi, e amorf, confuz, lipsit de caracterul necesar. Nu talentul observatorului lipseşte, ci calitatea materialului. După cum în biologie funcția creează organul, în literatură felul talentului se modelează, adaptîndu-se la materialul existent. Cînd se vor desena şi în mediul nostru social individualitățile bogate şi variate, ceea ce nu poate , să întîrzie mult, romanul va lua şi aici extensiunea de care se bucură în țările Occidentului.

Cauzele înşirate pînă acum, cauze care explică întîrzierea romanului românesc, sînt mai ales de ordin social. Mai trebuie indicată însă şi o alta, care e în legătură mai mult cu psihologia noastră etnică. Dacă e adevărat că romanul presupune o psihologie individuală bine determinată, e tot aşa de adevărat să spunem că acest gen nu se poate concepe fără un anumit *conflict* dramatic. Caracterul tare e combativ, imperialist. El nu se poate conţine. Nevoia de luptă e pentru el vitală. De aici destinul tragiic şi tumultuos al eroilor lui Balzac, Dostoievski ori Toistoi. Romanul e luptă, ciocnire de caractere. Fără temeritate, fără aventură nu există conflict, fără conflict nu există destin şi fără destin nu există roman. Romancierul nu e numai un artist, un tehnician, creator de armonii verbale ori de descripţii măiestrite. El e creator de viaţă, trebuie să fie un demiurg, un născător de oameni . şi de societăţi, care întrece prin aceasta mijloacele eterate şi debile ale artistului pur. Există în roman de multe ori un conflict intre iartă şi viaiţă.[1] Marii creatori, de la Balzac la Tolstoi, au scris prost şi au prezentat stîngaci. „Trebuie să notăm, încă de la început, că procedeul creator al romancierului se deosebeşte esenţial de acela al artistului literar. Metoda romancierului e de a se îndrepta direct, «către lucruri. El este asaltat, condus de evenimente, de circumstanţe, înitr-aoeasita constă invenţia sa. Ceea ce personajele sale pot spune sau pot face, iată ceea oe îl preocupă. Compunînd, el nu se gîndeşte decît la ceea ce povesteşte, li conduce viaţa cu întîlnirile pe care i le impune, cu gesturile, vorbele care-i sînt sugerate. El e întors în afară către aspectul real, uman-social al fiinţelor şi al lucrurilor. Cum el inventează fără să se îngrijească de stil, limbajul său trebuie să fie direct, natural, veşnic. în mişcare."[2]

Romancierul nu e numai un artist. El trebuie să ereeze viaţa. Dar viaţa, impresia vieţii reies din luptă, din răzvrătire, din ciocnire şi isfărimare de forţe şi caractere antagoniste. Există acest conflict în viaţa noastră socială? O observaţie, oricît de superficială, a moravurilor de la noi arată că ceea ce domină relaţiile între oameni în societatea noastră, departe de a fi lupta, e tocmai *spiritul tranzacţional de compromis.* La noi, oamenii se opun rar în tabere vrăjmaşe. Cînd se iveşte o opoziţie de idei sau de interese, cînd se desenează o înfruntare de tendinţe contrarii, antagonismul durează prea puţin. Ne adaptăm prea iute, ne împăcăm prea uşor. Indignarea sau rancuna românului e prea efemeră. Sîntem prea buni, prea slabi, prea uşor uităm sau iertăm. Nu există nici în istorie, nici în literatura noastră rivalităţi îndelungate între familii sau între indivizi, răzbunări îndelung nutrite şi răbdător studiate, nu există în general capitolul care se cheamă răutate de suflet. E un bine, dar e şi un rău. Răutatea e începutul caracterului tare. Un preşedinte de republică francez a spus : „Les hommes ont rarement du caractere et quand ils Tont, il est d'habitude mauvais".

Şi apoi spiritul împăciuitor, adaptarea prea iute la medii şi situaţii diverse e cîteodată jacilă. „Aranjamentul" creează totdeauna o stare de spirit socială fără caracter epic. Toate acestea fac viaţa în ţara noastră uşoară, comodă, simpatică. Dar nu e mai puţin adevărat că din acest gen de viaţă fără conflict nu poate ieşi romanul propriuzis, tip Dositoievski ori Balzalc.[1]

Dar toate acestea nu sînt decît un corolar al celor spuse mai sus, şi anume că apariţia individualităţii nu e încă un fenomen românesc curent.

Şi poate, la urma urmei, după toate aceste consideraţii, trebuie menţionată şi leauza cea mai banală pe care o ştim cu toţii, care e poate cea adevărată şi care le închide, le presupune pe toate celelalte într-însa : tinereţea, recenta culturii sale. Observare simplă şi fără prea multă complicaţie. Dar pe lîngă simplitatea ei plină de bun-simţ, această din urmă constatare, dacă n-are meritul nici de a fi nouă, nici de a fi interesantă, îl are cel puţin pe acela de a ne da speranţe în viitor.

1927.

[1] **H. Massis, *Reflexions sur l'art du roman,* p. 13.**
[2] ***Ibid.,* p. 23.**

[1] **Vezi studiul nostru *Fenomenul românesc.* (Acest studiu tipărit de IVlihai Ralea în *Viaţa românească* se află reprodus în volumul *Intre două lumi,* n. ed.)**

DESPRE CRITICA LITERARĂ

Mi- sna întimpiat din cînd în cînd să scriu cîteva articole despre unii din scriitorii noştri. Se pare, însă, că critica literară e o meserie brevetată, în care nu sînt admişi decît diplomaţii unui examen, sau al unui stagiu de abilitare. M-am insinuat, astfel, ca un intrus într-o ocupaţie în oare n-am ce căuta. Unul din pontifii criticii noastre, deprins cu clase precise de ocupaţiuni, mi-a interzis accesul, pentru motivul că am încă o ocupaţie, aceea de profesor ide filosotEie, şi că două mu slînt date' aceluiaşi om, după cum un obiect nu poate ocupa în acelaşi timp două locuri diferite în spaţiu.

Să presupunem, aşadar, că critica e pentru mine numai un „violin dTngnes". PriŞ această mărturisire radicală voi linişti poate tulburarea „specialiştilor" şi a profesorilor oficiali în această delicată şi inaccesibilă materie. Dar reproşurile contra amestecului meu în acest gen de ocupaţie nu se termină aici. Mi s-au făcut şi alte observaţii în această privinţă, acelea, însă, de altă natura;

Mă găseam odată la un restaurant de la Şosea cu un prieten. Specimen subţire din rasa scepticilor. O zi radioasă se isprăvise printr-o seară calmă şi senzuală. 0 boare venită nu ştiu de unde ne alina frunţile noastre şi vîrfurile copacilor. Cerul se aprinsese deasupra cu toatoi strălucirile sale de sărbătoare. Era lume puţină. Masa fu-4 sese bună. Fireşte, discutam metafizică, care e totdeauna! discuţia oamenilor cultivaţi trecuţi de treizeci de ani după; masă. Încetul cu încetul, ne-am coborît pe pămînt, şi convorbirea s-a precizat în jurul legitimităţii criticii literare. In rezumat, am fost aspru admonestat că mă ocup cu asemenea „fleacuri". V-aim spuls că prietenul meu e distins şi blazat. Ghiciţi atunci argumentaţia sa. A face fizică, matematică, negoţ, copii, a zidi case; a planta grădini ori vii, a te îmbogăţi sau a petrece în desfătări, totul are un sens. Dar a te ocupa de lucruri care nu există ? Căci cine nu poate face critică literară ? Oricine are o idee, un cuvînt despre o carte. In critică poţi spune orice. Nu există nici criterii, nici control. Iar acei care inventează măsuri, canoane fine de apreciere, o ştiinţă de aparat pentru a capta baloane de săpun sînt simpli imbecili pretenţioşi. Fiindcă opera de artă e inanalizabilă. E individuală prin originea sa — artistul are o fire ireductibilă — şi prin rezultatul său, deoarece fiecare (cititor o interpretează altfel. Şi, apoi, ar mai avea sens să facă critică scriitorii de meserie, care ştiu secretele artei lor şi ale tehnicii pe care au întrebuinţat-o. Dar aceştia sînt mai totdeauna inconştienţi faţă de procedeul lor estetic. Fac, dar nu ştiu să spuie cum fac. Să facă critică, însă, pedanţii profesori, ori gazetarii limbuţi, emiţînd fel de fel de ipoteze gratuite asupra unor intenţii care n-au existat ! Vă aduceţi aminte cum A. Thibaudet a voit să facă pe Paul Valery cu de-a sila bergsoniam şi cum acesta s-a apărat spuoînd că nu cunoaşte pe Bergson, că nu se recunoaşte în portretul pe care i 1-a făcut criticul, că în orice caz se simte mai aproape de toate tendinţele opuse filozofiei lui Bergson şi recunoaşte ca tată spiritual pe raţionalistul Desearites. Deci, orice critică făcută de un altul decît un scriitor e ori o scolastică pedantă, ori o simplă divagaţie în legătură cu ceva. Charles du Bos şi-a intitulat modest volumul de critici : *Approxirmations.* Dar şi aceasta e fatuitate, căci critica nu e nici măcar aproximaţie. Culmea ridicolului e cînd critica mai dă şi sfaturi ori reţete. S-a văzut, de cffinri există literatura, vreun scriitor care să fi scris după indicaţiile unui critic şi să fi reuşit ?

Recunoaşteţi, desigur, în aceste decisive butade tot ce se recită despre critică, de la Flaubert încoace.

Marele scriitor, în minunata sa *Corespondenţă* (poate ^ea mai mare operă a sa), e indignat şi scîrbit în acelaşi

timp de această nefastă ocupaţie pe care o găseşte inutilă şi pretenţioasă. Teoriile se inspiră, însă, de la cazuri concrete. Şi Flaubert avea dreptate, fiindcă pe timpul său tronau, cu suficienţă academică, îngîimifaţii şi secii : Villemiain, Niisard, Saint-Mare Giirardin. E drept că exista şi Sainte-Beuve, dar pe acesta, nu ştiu de ce, Flaubert nu-l putea suferi. Se ştie că Flaubert e pentru esteţii puri ceea ce e Karl Marx pentru socialişti, adică decalogul, sursa şi textul iniţial. E uşor de înţeles atunci cît de iute a prins în mediurile artiste dispreţul pentru critica literară.

M-am făcut, aşadar, vinovat de un mare păcat. Am călcat într-un domeniu astfel încît am supărat şi pe sceptici şi pe dogmatici. îmi trebuie, deci, o justificare.

Mi-aduc aminte de prefaţa lui A. Gide la delicioasa sa carte *Paludes.* El spune acolo, textual, că aşteaptă ca volumul să-i fie explicat şi tălmăcit de cititorii săi. A avut un gînd oarecare, nu tocmai precis, şi l-a aşternut în cîteva rînduri.

De la el a plecat nedeterminat, nebulos, încărcat de sensuri variate şi infinite. Forma definitivă a cărţii se va înfăptui cum vor voi cititorii s-o deseneze. Ei vor modela-o, îi vor da o consistenţă, vor fixa-o obiectiv.

Cred că ceea ce spune Gide despre o operă de care nu era prea sigur, pe care n-o domina nici el cu multă limpezime, se poate întinde asupra oricărei opere, oricît de clară şi de definitivă ar fi aceasta.

Orice gînd şi orice expresie cuprinde un miez luminos şi o periferie nebuloasă, un „halo" difuz care o înconjoară, orice gînd e o răscruce din care pleacă un drum ceva mai bătut şi multe altele neumblate.

Orice operă cuprinde, mai mult ori mai puţin, o intenţie centrală şi o mulţime de sensuri inconştiente, de virtualităţi nepotenţiate, dar gata de realizare, poartă cu , ea, înăbuşite ori exprimate numai pe jumătate, atîtea sensuri care vin din subconştientul artistului, neprecizate şi pentru el. O *operă e totdeauna mult mai bogată decît crede sau vrea creatorul ei.* Ea cuprinde fără voia lui posibilităţi de asociaţii, de sugestii, excitări mentale, altele şi mult mai multe decît pe acelea pe care le-a indicat el. Ea are afinităţi care se leagă pe deasupra voinţei ini-, ţiale a creatorului : semnificări ascunse pe care el nici nu le bănuieşte. O mamă naşte un copil. Dar ea ştie ce va deveni, care îi e destinul, în ce mediu şi împrejurări are să cadă şi ce va ajunge mai tîrziu ?

Cineva fundează o instituţie, un spital, de pildă. In a doua generaţie, spitalul devine o clinică şi în a treia, un orfelinat. Şi-ar recunoaşte fondatorul intenţia primordială dacă s-ar scula din morţi; după o sută de ani ? E ceea ce numea un filosof german „eterogenla scopurilor". Din cantitatea de elemente pe care le conţine o operă se dezvoltă aci unui, aici altul. Un aspect se chi/rceşte *orii* cade în umbră, altul, selectat de împrejurări, creşte şi-i ia locul. *Dacă opera de artă n-ar cuprinde decît o singură idee, o singură intenţie, ea ar muri repede,* adică odată cu dispariţia autorului, care ar îngropa cu el şi concepţia sa. Din contra, o creaţiune e cu atît mai valabilă cu cît aduce mai multe subsoluri, mai multe virtualităţi inconştiente, mai multe voinţi secundare, altele decît aceea unică, a înfăptuitorului, şi, pînă la un punct, opuse acestuia. împingînd lucrurile pînă la aspectul lor paradoxal, am putea spune că o operă trăieşte mai ales prin ceea ce n-a voit artistul, prin elementele pe care nu le-a evidenţiat. Opera trăieşte oarecum contra lui.

Din istoria carierei operelor lui Shakespeare sau Goethe se poate vedea că fiecare epocă a ales cu predilecţie altceva.

Extensiunea sensurilor nebănuite, care dau viaţă şi posteritate artei, o face publicul cu fantezia sa. El pune pe seama autorului, alături de ideea sa iniţială, semnificaţii diverse, la care el nu s-a gîndit. Artistul e un singur individ şi publicul o umanitate. El generalizează şi îmbogăţeşte mereu opera de artă. O face valabilă, interesantă pentru o serie cît mai mare de oameni, punîndu-i mereu pe seamă sensuri, .aspecte şi intenţii noi. Astfel, o umanizeaiză colaborând ou autorul. Acesta ne dă o .schemă şi noi o complecităim, ne dă un vas pe care îl umplem şi-l deşertăm mereu ide la generaţie la. generaţie.

Criticul e şi el unul din cititori. Un cititor, însă, care : are obiceiul să-şi strige tare impresiile tuturor. Un cititor, însă, care găseşte în opera de artă un sens nou ceva mai general, menit să intereseze mai mulţi oameni, să le atragă atenţia la alte aspecte care se pot dezvolta şi care

au fost pînă acum ignorate. *Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă.* Bl o face iubită şi din alte motive, înţeleasă şi prin alte prisme, îi aduce noi aderenţi, formează un nou prozelitism, pentru că trezeşte noi interese, atrage cititori şi oameni pe care vechile aspecte nu-i interesau. Adăugind o nouă aripă edificiului, el îi face să trăiască încă. Şi descoperind panorame neobişnuite, generalizează creaţia (artistului. Criticul întreţine longevitatea artei.

Astfel orice interpretare critică, oricît de fantezistă, nu strică cărţilor şi tablourilor. Criticii conving pe oameni că tabloul sau cartea cutare conţine şi ceea ce caută ei. Ii mai adaugă încă o înfăţişare, adică cîteva decenii de viaţă mai mult.

Autorii detestă pe critici. Dar aceştia sînt fraţii lor. Exemplu de abnegaţie mai mare e greu de închipuit. Ei colaborează fără vanitate la perfecţia operei de a cărei celebritate numele lor nu e legat. Ei pun pietre la edificiul a cărei glorie finală se prinde de alte nume. Shakespeare, Goethe, Michelangelo sînt mari întâi pentru geniul lor. Dar sînt mari şi pentru generalizarea, pentru amplificarea operei lor de către critici. Adică e mare un creator care oferă cît mai multe interpretări posibile (fie ei şi simpli admiratori care nu scriu). Dar cine aduce vreodată o cît de mică laudă acestor anonimi batjocoriţi de toată lumea în unanim acord ?

CONTRADICŢIILE INTERNE ALE ROMANTISMULUI

Au trecut peste o sută de ani de cînd V. Hugo a scris celebra sa prefaţă la *Cromwell,* considerată unanim ca manifestul oficial al romantismului. E adevărat că omenirea modernă, mai ales de dînd a apărut spiritul istoric, e mai recunoscătoare decît cea veche. Dar gratitudinea are şi ea adinei! motiive interesate. Nu se manifestă la întâmplare. Ascultă de o logică internă, a cărei bază e aproape totdeauna o afinitate între momentul actual care comemorează şi momentul trecut care e comemorat. Centenarele acestea sînt de cele mai multe ori certificate de asemănare. Selectăm din trecut ceea ce ne convine. Sărbătorirea nu e un act de dezinteresare şi pietate, ci de multe ori o calculată căutare de precursori pentru a justifica unele afirmaţii ale actualităţii.

In rezumat, dacă se pomenesc acum o sută de ani de la manifestarea oficială a romantismului, înseamnă că nu am încetat complet de a fi romantici. Şi dacă ne uităm cu atenţie la ceea ce se petrece în jurul nostru, încheierea va fi rapidă. Iată cîteva constatări. Au ajuns pînă şi la noi valurile unui înverşunat misticism vitalist. Prin acest cuviînlt, de obicei nelămurit, se frnţelege cam tot ceea ce se opune raţionalismului şi sistemelor exclusiv intelectualiste. Adică se adoptă ca mijloc superior de cunoaştere, sau măcar de revelaţie, sentimentul, intuiţia ori inlsitdnctiil. Macrele preot al aae&tei concepţii e astăzi Bergson,. pe care un comentator, R. Berthelot, 1-a numit foarte

nimerit un romantic utilitarist. Dacă Franța, țară de bun-simț și de clară inteligență, nu și-a pierdut complet cumpătul în fața acestei brusce renașteri mistice sub aspectul filosofic, cultura germană voiește astăzi o reînnoire a vitalității sale, o transfuziune de sînge proaspăt de la civilizațiile mistice ale Extremului Orient. Tinerimea germană ide azi trăiește sub constelația lui H. Keyserling și O. Spengler. Romantismul acestuia din urmă e evident și înrudirea sa cu Bergson a dovedit-o Petre Andrei într-un studiu din *Viața românească.* Prezicerile acestea de decadență, de ruină a lumii vechi, de întoarcere la o altă lume, la o altă civilizație amintesc grozav de doctrina fraților Schlegel, de a lui Chateaubriand și chiar de a lui J. J. Rousseau. Din toate părțile se ridică astăzi în filosofic conceptul de „viață", prezentat ca o spontaneitate pură, indeterminabilă, etern creatoare.

în literatură, același lucru. Un așa de perfect și de genial artist ca Anatole France e puțin gustat de ultima generație, fiindcă — după cum remarcă A. Gide — îi lipsește „tremurarea"*, adică... romantismul. Exotismul lui P. Morand, tristețea incurabilă, metafizică (așa de asemănătoare cu „mal du sieicle") a lui H. de Montheirlant, exuberanța lui Giraudoux, Pirandello, Unamuno etc, etc, toate ne apar ca temperamente evidente de neoromantici. Rămîne excepția lui Paul Valery și Ch. Maurras. Dar asupra clasicismului celui dintîi se poate discuta. Puritatea sa aproape supraverbală, în orice caz supraconceptuală, amintește grozav de acea „schema dynamique" a lui Bergson. Și apoi firește că rămîn și excepții.

Să mai pomenim de artele plastice ? Acolo, în toată anarhia contemporană, se poate desluși o singură trăsătură unitară : desființarea frumosului, vechiul apanaj clasic,; și înlocuirea lui cu caracteristicul, virtute eminamente romantică. Rodin, Bourdelle, Cezanne, Van Gogh, ' zeii unanim respectați astăzi, precursorii expresionismului,; au înlăturat aproape tot ce e senzual armonic, pentru a pune în loc pitorescul, decorativul și mai ales caracterul.

*** în volumul *Comentarii și sugestii,* M. Ralea a folosit „inchietodinea" în loc de „tremurarea".**

Sîntem, așadar, în plin romantism. Generozitatea celor care amintesc de trecut nu e altceva decît o imperioasă nevoie a prezentului. Mulți vor obiecta foarte ușor că unele din aspectele menționate mai sus nu sînt acelea ale romantismului, fiindcă ei se pun pe terenul unor definiții care n-ar putea să le înglobeze. Și discuția ar putea urma la infinit. După o sută de ani putem să ne înțelegem asupra noțiunii de romantism. Dar la constituirea acestei noțiuni va trebui să ținem seamă de toate formele mentalității romantice : de cea literară, ca și de cea plastică, juridică, filosofică ori politică. Să alcătuim, așadar, un concept care să conțină și oarecum să explice prin caracterele sale toate manifestările romantice în diferite domenii.

Avem pînă acum două opoziții de idei care ne-au ajutat altădată la delimitarea acestui concept. Cea dintîi e opoziția rațiune-sentiment.

Clasicismul ar fi ordonarea unei opere după atotputernicia minții, care ține în frîu și dispune materialul cu disciplina ei severă. „Le clasicisime c'est du romanitilsme dompte." Veleitățile entuziasmului, ale sentimentului și pasiunii sînt înăbușite și reduse la rolul de sclavi.

Din contră, romantismul e o izbucnire de forță neconținută, desfășurată fără disciplină interioară, după drepturile sentimentului și ale instinctului. Romantismul e etalarea și dezvoltarea afectivității. Elanul se manifestă fără nici o oprire. El e mereu stimulat. Nici o stăpînire de sine, nici o inhibiție, nici o ierarhie : sentimentele prezentate așa cum sînt, în curgerea lor naturală și nesilită.

Eroii prezentați de clasicism sînt oameni tari, stăpînii lor proprii, cum se întîmplă în comediile lui Corneille, unde învinge totdeauna datoria. Tratarea tehnică a temei ie strînsă ca în arcane de fier în canoanele neînduplecate \ ale unei estetici prestabilite. în romantism eroii cîntați, 'de la Abelard și Heloise, Obeirmann, Rene, Weirther, Don ' Juan, pînă la Rolla și Jean Valjean, își dau libertate vieții lor sentimentale, pe care o pun deasupra oricărei rațiuni

superioare. Iar tehnica, liberă şi ea, dispreţuieşte orice normă, orice regulă de conformare.

Aceasta e antinomia cea mai cunoscută pe care se clădeşte definiţia romantismului opus clasicismului. Ne-o indică aproape toate manualele. Dar oricît de evidentă ne-^ar .apărea, ea e departe de a ne satisface complet astăzi, cînd cunoaştem mai bine toate manifestările romantismului. Mai întîi, preamărirea sentimentului şi denigrarea raţiunii nu e aşa de caracteristică romantismului francez. Taine a acuzat marea revoluţie de a fi desfăşurat o orgie de raţionalism, lucrînd cu idei gata făcute, inspirîndu-se de la teorii contra sau pe deasupra realităţii. Revoluţia Franceză, opera ideologică a secolului al XVIII-lea, credea într-o serie de abstraclţiuni ou'm erau : „Fhonirne en soi", „Fhomme naturel", „le bon sauvage" etc, etc. Dar; toate aceste noţiuni abstracte şi gratuite i-au fost oferite de J. J. Rousseau. Cu tot afectivismul său, acesta, ori de cîte ori făcea teorie socială, pleca de la aceste idei apriorice, care erau bunătatea omului natural, egalitatea de-j săvîrşită, ideea de progres etc Romantismul, produs al Marii Revoluţii Franceze, prin gustul său pentru progres, prin difuziunea ştiinţei, culturii şi raţiunii, s-a menţinut* mereu aproape de raţionalism. Franţa n-a putut niciodată, asimila oofmjpiet romantismul, oare i^a venit ditn altă parte, *l* după cum, de pildă, Germania n-a putult niciodată asimila cu desăvîrşire Renaşterea.

S-a crezut multă vreme că — în schimb — romantismul german a fost mai mistic. Pentru unii, el a fost negarea oricărei puteri a raţiunii. Dar analize mai recente ne duc cu totul la alte concluzii. Unii din cei mai profunzi cunoscători ai romantismului german, O. Walzel, e de părere şi dovedeşte cu texte că romanticii nelmţi, inspiraţi de Kant, dau o deosebită importantă conceptului! de raţiune.

Numai că ei voiesc o dezvoltare armonică a sufletului: şi fac loc alături de inteligenţă şi inimii. Dar ei sînt departe de a da preponderenţă subconştientului şi mijloace-) lor sale de cunoaştere, cum ar fi de pildă presimţirea. En mu sînt „Geister-ahner", oi „Ge&ternselher". „Ei nu *m* mulţumesc numai cu sentimentul, ci îl subordonează analizei"[1]. Perioada „Sitlurlm und Draing", foarte aprloalpe dfe Rousseau, adică mai ales de afectivismul său excesiv, se teme să nu turbure sentimentul, să nu-1 dizolve, dacă îi alătureazá şi raţiunea. Romanticii, însă, nu. Analiza şi autoanaliza e pentru ei virtute supremă. Ei vor veşnic să lămurească ceea ce e nebulos şi vag. Psihologia proprie, sentimentul religios (vezi Schleiermacher), esenţa artei, totul a fost supus celor miai raţionale analize.[2]

Gustul pentru analiza lucidă nu lipseşte nici în beletristica romantică. Să compare cineva o poezie, sau un capitol de proză din epoca simbolismului, sau o poezie pură de Valery cu versurile şi proza romantică şi va vedea îndată cită claritate conţin acestea din urmă. Literatura antiraţională, mistică, inspirată de stările subconştiente, apare mult mâi tîrziu. Că literatura romantică tratează mai mult pasiune şi sentimente sau că le justifică psihologia, desigur.

Dar Racine făcuse acelaşi lucru cu mult înainte. E adevărat că romanticii au arătat o deosebită predilecţie aspectelor afective ale sufletului. Aceasta nu înseamnă că neglijează, dispreţuiesc ori înlătură raţiunea. Convingerile lor filosofice, ca şi tehnica lor artistică sînt clădite tot în planul raţional.

O altă definiţie a romantismului, tot aşa de răspîndită ca aceea „raţiune-sentiment", e aceea care prezintă acest curent sub aspect strict individualist. Romanticul ar fi un dezadaptat, un egotist care nu se poate împăca cu timpul şi cu semenii săi. S-a spujs că el se refugiază; in trecut ori viitor, fiindcă n-are îndeajuns atîtea virtuţi sociale ca să se poată ajusta grupului în care trăieşte, Eul său e hipertrofiat. El se crede, cu originalitatea sa, măsura lumii şi centrul ei. Solipsismul şi izolarea sînt caracterele sale. Turnul de fildeş îi e locuinţa. Dispreţul şi oroarea de miasă îl ţin solitar şi îndepărtat.

Această etichetă, devenită astăzi evidentă parcă, oonţine fără îndoială mult adevăr. Dar asupra sensului şi cerinţelor acestui individualism trebuie discutat.

[1] **O. Walzel, *Deutsche Romantik,* p. 5.**
[2] ***Ibid.,* p. 6.**

Eroul de atunci se prețuia pe sine, desigur. Vom vedea îndată cum. Dar el nu se opunea totdeauna ireductibil şi ostil cosmosului. Mulți din romanticii germani cel puțin erau panteişti. Ei voiau, din contră, o contopire cu marele tot, o fuziune cu universul, în care ființa lor mică şi firavă să-şi piardă urma. Se pare însă că panteismul şi individualismul sînt noțiuni care nu se împacă.

Mai mult decît atît. Una din ideile dominante de care era inspirat romantismul german era aceea de organism. O tratase Goethe. După el, Herder, care vedea în spiritul colectiv anonim şi inconştient o 'unitate organică de forță vie. Frații Schlegel susțineau că o operă de artă e cu atît mai perfectă cu cît seamănă cu un organism viu. Ideea unității funcționale o au toți romanticii. Ea apare însă mai evident decît la oricare la Schelling.'Ca şi filosofia naturală a Renaşterii, ca şi Giordano Bruno, Schelling îşi închipuie întreg universul ca un organism ale cărui diverse părți sînt solidare între ele.[1] în aplicațiile pe care le făcea la artă acestor idei, Fr. Schlegel speria : „Nu există decît două legi pentru arta poetică. Şi amîndouă se reduc la acelaşi lucru — diversitatea trebuie, în mod necesar, să fie legată de o unitate interioară. Totul trebuie să fie[1] determinat ide această unitate,"

Dar artiştii şi criticii care concepeau lucrurile aşa de organic şi unit legate nu puteau prețui excesiv anarhismul egoist. Şi dacă unii din eroii romantici francezi pot fi priviți sub prisma individualismului, e greu de făcut acelaşi lucru cu romantismul german.

însăşi atitudinea socială a romanticilor germani presupune un puternic simț pentru ascendentul colectiv. Fr. Schlegel îşi asimilează repede ideea superiorității societății asupra individului, pe baza căreia îşi justifică politica reacționară Metlternich {şi pe oare o susțineau în Franța un De Bonald ori Joseph de Maistre), şi se pune în serviciul conservatorismului austriac (face chiar o campanie de conferințe în Rhenania şi la Viena pentru acelaşi scop) care combătea individualismul marii revoluții. Wackenroder, Tieck, Novalis, Schelling au cam aceleaşi idei : societatea e un tot organic, a cărui armonie individul nu are dreptul s-o tulbure.

*** O. Walzel, op. cit., p. 39.**

Vom vedea mai departe în ce fel trebuie înțeles individualismul romantic. Accepția sa nu e aceea obişnuită, căci nuanța care-l colorează e de natură panteistică.

Ca să ne putelm explica mai bine caracterele esențiale ale marelui curent care a îmbrățişat toată prima jumătate a secolului al X1X-lea, trebuie să căutăm o idee mai generală. O idee care şă poată îngloba într-însa nu numai romantismul literar, dar şi pe cel politic, filozofic, juridic etc. Cum am putea explica numai cu ajutorul individualismului sau sentimentalismului romantic intelectualismul unui Hegel, doctrina oirganicistă a lui Schelling, societariismul antiianarhic, panteismul, ideea de progres, atîtea şi atîtea aspecte şi forme ale mentalității romantice, fără să cădem în excluziuni nedrepte ori în contradicții flagrante ?

II

Se ştie că în Franța, Ch. VVÎaurras şi grupul de la *Action frangaise* au deschis încă de mult o teribilă campanie contra romantismului. Argumentele lor sînt cam acestea : cultura franceză continuă şi perfecționează vechea tradiție clasică greco-latină, făcută din claritate, rațiune şi ordine.

Temperamentul național francez nu poate gîndi lumea decît sub prisma acestor criterii. Romantismul, pe de altă parte, n-are nimic din structura acestor valori. Apărut dincolo de Rhin în lumea germanică, el are misiunea ca infiltrîndu-se în sufletul francez ca o otravă inasimilabilă să-l dizolve încetul cu încetul. Nimic comun între acest produs străin şi civilizația franceză. Rolul său nu poate fi decît subversiv, fiindcă tulbură echilibrul su-' îletului național aşa de bine ordonat.

Ideile lui Maurras, exprimate prin gazete, la întîmplare, au fost sistematizate de un discipol, Pierre Lasserre, într-o teză susținută cu mult scandal acum treizeci de ani la Sorbona.

Iată însă că acum oîtăva vreme, cunoscutul critic german Robert Ernlst Curtiius a publicat în *Revue de Geneve,* sub titlul *Civilisation et germanisme,* cîteva articole ca răspuns la teza lui Maurras.

El arată acolo, că totuşi concepţia clasică şi raţionalistă a vieţii nu sînt singurele posibile. Contribuţia germană la istoria ideilor şi a sentimentelor nu poate fi situată sub firma raţiunii. Şi nimeni nu va contesta că germanismul a adus şi el o ideologie proprie şi o formă specifică de cultură. Dacă la baza civilizaţiei franco-latine e ideea statică ide ordine iraţională, de grupare ierarhică, de înlănţuire logică între noţiuni, concepţia germană are alte caractere. Cu ajutorul lui Troeltsch şi-al altor cugetătorii germani, Gurtius arată că mentalitatea germană pleacă de la ideea de dinamism istoric, după care, realitatea, viaţa spirituală se afirmă şi se completează mereu în forme nouă. Raţiunea suficientă, determinismul mecanic, cauzalitatea strînsă, ordinea şi subsumarea conceptelor unele în altele sînt tipare arbitrare, în care germanul nu va băga niciodată firea cu sila. El e mai psihologic, mai individual în concepţie, priveşte lucrurile în libertatea şi varietatea lor naturală sub lumina spontaneităţii oare le creează. Existenţa se transformă mereu completîndu-se printr-un fel de proteism de aspecte. Cosmosul se realizează pe sine în afirmaţii suc^ cesive.

Privit cu toată atenţia necesară, romanltismul oferă în structura sa ideologică o adîneă contradicţie. Pleeînd de la ideea sau de la sentimentul spontaneităţii libere, a originalităţii specifice, constituind aşadar noţiunea individualismului contra tipicului, romantismul ajunge, pe de altă parte, la o idee de totalitate, de absolut, de con- :.; fundare panteistilcă cu existenţa. Romantismul presai- j pune diferenţieri individuale, pe care apoi le îneacă într-o masă vagă de absolut şi etern. Dar discontinuismul şi monismul sînt incompatibile. Să urmărim cum s-a des-a făşurat această antinomie internă a mentalităţii roman- J tice.

Din legătura ideilor între ele se va vedea că alunecarea de la o noţiune la alta e firească. Ceea ce nu se mai; potriveşte e doar rezultatul final cu premisele. Se va vedea astfel un caz foarte curios de idei contradictorii, care totuşi se împacă între ele.

Ceea ce a produs original în cultură germanismul e fără îndoială romantismul. Romantism şi germanism sînt pînă la un punct noţiuni identice. Urmează atunci că ideile de mai sus caracteristice spiritului german sînt valabile şi pentru caracterizarea romantismului.

In adevăr, dacă trebuie să găsim cea mai generală noţiune care să cuprindă tot romantismul, aceea nu poate fi decît idecla de spontaneitate.

Din toate evenimentele cîte se pot întîmplă în jurul nostru, unele pot intra în cadrul gînidiirii noastre cauzale : acelea, sînt previzibile. Altele, prin complexitatea lor, depăşesc categoriile noastre mentale : sînt imprevizibile. Principiul cauzalităţii nu poate .îmbrăţişa toată varietatea infinită a existenţei.

întîmplările care nu se repetă, care nu intră într-o serie, acelea pe care le întîlnim întîia oară le numim originale, individuale, specifice. Cum a arătat W. James, concepţia noastră despre lume se poate sprijini ori pe ceea ce e tipic, general, comun, ori poate considera mai ales ceea ce e inedit, nou, neaşteptat.

Clasicismul nu a cunoscut acest gust pentru specific, pentru caracteristic şi individual. El nu privea lucrurile în deosebirea lor, ci mai ales sub aspectul lor relaţional. Il interesa raportul de supraordinaţie ori de subordonaţie, aranjarea ierarhică a fenomenelor şi lucrurilor între ele.-Armonia, una din aceste relaţii, era o calitate esenţială a, frumosului. Roimamitiicii răstoarnă valorile. Estetica lor nu se inspiră ide la frumos, care e o noţiune relaţională, ci de Ia caracteristic, fie el chiar urît, care e realitatea unui lucru ori fenomen privit izolat. Ca şi creştinismul, care altădată înlocuise frumuseţea biologică plastică a păgînismului cu aceea sufletească, chiar cînd e reprezentată de un corp monstruos, romantismul alege orice subiect urît cu condiţia să fie caracteristic. Atunci se creează întîia oară noţiunea de pitoresc.

Temele artistice se pot lua de oriunde : din orice timp şi din orice loc. E cunoscută slăbiciunea romanticilor

pentru exotism. Cercul preocupărilor estetice se lărgeşte enorm. Orice e unic, original, nou poate fi tratat.

Aceeaşi lărgire de sferă se realizează şi în etică.

Atîtea aloţiuni criminale ori măldar deliicltuoase se reabilitează, se iartă, se tolerează.

Se ştie că Jean Valjean a fost condamnat pentru o pîine. Justiţia severă a ordinii clasice l-a condamnat fără circumstanţe atenuante. Dar romantismul arată că un hoţ poate fi de multe ori un om de treabă. A fura pentru a scăpa pe cineva din mizerie, a omorî pentru a răzbuna o ofensă etc, etc, iată atîtea crime care pot fi iertate. Scopul, intenţia e totul. Dar prin aceasta se salvează multe lucruri nepermise.

Romantismul preţuieşte extraordinarul, extravaganţa, curajul, formează virtuţi nouă, lărgeşte cîmpul valorilor morale, reabilitează şi ridică acţiuni considerate pînă atunci decăzute. „Les foroats subliimes, les paresseux de genie, les empoisonneuses angeliquies, les imlonstres inspires ide Dieu, les comediens sinlceires, les oaurtisanes vertueu'ses, les saltilmbanquieis metaphysiiciens, lels aldultejneis . fideles ne forment qu'une moitie,, la moitie sympathique, de l'hulmaniite selom le roimantisime."[1]

Romantismul ştie să vadă lucruri interesante pretutindeni. In orice descoperă aspecte demne de interes. Curiozitatea sa e universală. Ceea ce nu-l preocupă e numai ce e cunoscut, banal, tipic. El răstoarnă criteriile şi nu stimează decît neobişnuitul. Cu toată pornirea sa de pamfletar, Pierre Lasserre are dreptate dînld spume : „En resume, l'autorite sous toutes les formes est usurpation,; brigandage, attentat contre la nature humaine, tout au moins simagree. Ceux qui rexercent ou y participemt forment donc necessairement une portion oorrompue,j meahante, stupide du genre hutaain. "[2]

Revoluţia produsă de romantism în criteriile de apreciere n-are echivalent decît pe aceea produsă de creştinism. Acesta predica respectul bolii, al sărăciei, al umilinţii, al degenerării fizice, într-o mentalitate care iubea pînă atunci sănătatea, bogăţia, frumuseţea. Şi romantismul ne învaţă să gustăm valori absurde. Numai că le scuzează şi le face primite de hatîrul unui singur merit. El ne arată că sînt mult mai multe lucruri de iubit şi admirat decît credem. Nu e nevoie să ne mărginim la ceea ce acceptaseră clasicii. Sub aspecte urîte ori umile se găsesc multe valori necunoscute. Universul e multiplu şi tot e interesant. Romantismul încetăţeneşte pentru atenţia noastră tot ce pînă atunci fusese eliminat ori dispreţuit.

Cultul originalităţii, al spontaneităţii, al caracteristicului descentralizează firea printr-o vie multiplicitate, pe care o substituie unui monism searbăd, monoton şi omogen. Cosmosul clasic e centralizat, unitar şi ordonat ; cel romantic e viu şi anarhic. Pluralismul şi multiplicitatea apar peste tot. într-un studiu recent, L. Landry arată că romantismul se deosebeşte de clasicism ca unul de multiplu[1] Această opoziţie se poate urmări în toate domeniile. Religiile care presupun o singură forţă divină ar fi clasice. Dualismul între afirmaţie şi negaţie, lupta între Dumnezeu şi Diavol, între Ormuz şi Ahriman ar avea deja un colorit romantic. în filosofie, monismul, speculaţiile asupra substanţei, întinderii, cantităţii se apropie de tendinţa clasică. Cele oare tratează calitatea, devenirea, discontinuitatea se pot îngloba mai degrabă în formula romantică. în politică, sistemele care se bazează pe acţiunea indivizilor, a subgrupurilor, cum sînt clasele, comunele, au în ele ceva romantic. Politica clasică e aceea care stabileşte unitatea şi autoritatea statului, preponderenţa totului social asupra fragmentelor, asupra grupurilor secundare.

Dintre artele plastice, sculptura şi desenul — arte lineare — tind către coordonare şi armonie : ele se inspira de la spiritul clasic. Aceasta nu înseamnă, fireşte, că nu există şi sculptură romantică. Rodin e doar prezent. Pictura, prin masele sale diverse de culoare, e mai aproape de mentalitatea pluralistă a romantismului.

După romantici, această infinită multiplicitate nu e dată de la început. Universul e în perpetuă devenire şi

[1] **P. La&serre, *Le romantisme frangais,* p. 215.**
[2] ***Ibidem,* p. 216.**

[1] **L. Landry, *Classicisme et romantisme. Essai de definition.* Mercure de France, 1927.**

mereu se completează pe sine, adăugîndu-şi un nou aspect. Nevoia aceasta de perfectibilitate se prezintă la francezi sub un aspect mai clar. Cu un concept împrumutat de la ideologia secolului al XVIII-lea clasic încă — romanticii francezi n-au rupt-o niciodată complet cu clasicismul — acela al ideii de progres, ei concep istoria ca o veşnică întregire prin răspîndirea luminilor şi culturii. Romanticii germani concep acest proces sub forma unei năzuinţe inconştiente, oarbe, de completare, de ascendenţă perpetuă.

Iată o mostră franceză : „Le progres est le mode de Thomme. Le cri general du genre humain s'appelle le Progreis ; le pas collectif du gemre humain s'appelle le Progres. Le progres marche ; il fait le grand voyage humain et terresftre vers le .-celeste et le divin."[1] Idealul suprem către care se îndreaptă întreaga fire e completarea, adică ideea de totalitate. Niciodată nu s-a vorbit mai mult de absolut ca în timpul romantismului. Exista atunci un sentiment dominant, poate cel mai central din toate preocupările şcoalei, acea sete de a epuiza totul, de a înghiţi în sine ori de a se confunda într-o fiinţă care, aceea măcar, să nu aibă lipsuri, lacune. Romanticul e chinuit de ideea sfîrşitului, a neisprăvirii, a incompletitudinii. Radicalismul lor voia tot ori nimic. Exuberanţa lor era infinită şi orice limită ori oprire ii jignea dureros. Divinitatea ea însăşi, idealul suprem, nu putea fi decît acea *„Unendlichkeit"*. Un lucru stăvilit, o dorinţă împlinită numai pe jumătate, un sentiment cu reticenţe ori rezerve, o iubire mediocră, toate acestea făceau suferinţa romanticului. „Le mal du siecle" era neputinţa de a îmbrăţişa eternitatea şi absolutul. Totul pînă la capăt — dacă capăt există —, iată cuvîntul de ordine. Dar cu cît universul e mai multiplu, mai plural-, mai divers, cu atît mizeria noastră e mai mare. Meschinăria sfîrişiturilor, a frontierelor şi a interdictelor ne condamnă mereu la parţialitate şi unilateralitate. Ce poate face puterea debilă a unui suflet eroic ? Care trebuie să fie măcar sforţarea sa ? Să înghită în sine cit. poate din minunatele aspecte ale lumii. Să ooniţiie cît mlai multe fragmente de viaţă.

[1] **Hugo, *Les miserables,* partea a 5-a.**

25> abr? ^iUl j* U- e posibil să căutăm măcar absolutul personalităţii, adică să ne realizăm completîndu-ne mereu m maximum de aspecte posibile.

III

„... Helas, quelque vie je mejne, toujours je me tourmenterai d'une âcrete mecontente, pour n'avoir pu mener painallelement les conteimplations du moine;, les experiences du cosmopolite, la speculation du boursier et tant de vies dont j'aurais su agrandir les delices." Strigătul acesta e al unui contemporan. E al lui Maurice Barres. Dar starea de suflet pe care o exprimă e a romanticilor de oriunde ,şi de totdeauna. Dealtfel ea seamănă teribil cu aceea pe care o aveau acum o sută de ani corifeii romantismului. Ascultaţi pe Novalis : ^,Oimul perfect trebuie sa trăiască deodată în mai multe locuri şi în mai mulţi oameni. . . trebuie să fie prezent la diverse împrejurări. Aceasta e adevărata, măreaţa prezenţă de spirit care face din om un cetăţean al lulrnii." Şi iată acuim pe Fr. Sidhlegel : ,,Un om liber şi cultivat trebuie să vibreze filosofic şi filologic, critic şi poetic, istoric sau retoric, antic sau modern, oricînd, din plăcere, după culmi un instrulmienit se poate acorda în orice timp şi în orice loc."[1]

Romanticul aminteşte de omul Renaşterii : aceeaşi lăcomie de compleotare. Dar dacă acela concepea acest lucru liniştit şi lucid, romanticul îl doreşte febril şi însetat. El voieşte să-şi asimileze toate felurile vieţii deodată. Faust, Rolla, Rene sufăr de incompletitudine. Şi fiindcă nu au .totul deodată, se dezgustă şi nu mai vor nimic, se plictisesc de viaţă şi de meschinăria ei. Existenţa turmentată, biciuită mereu de chinul realizării multiple care-l face să îmbrăţişeze rînd pe rînd poezia, viaţa galantă, politica, în fine la urmă războiul pentru o altă ţară, e caracteristică mai ales prin exemplul lui Byron. Şi ceea ce admiră mai mult romantismul german e acea *Allseitigkeit,* multilateralitatea desăvîrşită. Eroii romanelor franceze din aceeaşi epocă au în ei toate atributele : ale divinului şi

[1] **Richarda Huch, *Die Romantik,* voi. I, p. 281.**

ale diavolului. Găsim de toate în ei, şi năzuinţa romantică nu a fost alta decît să arate complexitatea omului. Se ştie cită ironie a avut P. Lasserre pentru aceste mozaicuri psihologice ale sufletului romantic.[1]

Dincolo, peste Rhin, nevoia de multiplicitate a mers pînă la un fel de adoraţie a *proteismului.* William. Lovell, eroul romanului lui Tieok, „se mfadreşte ©ă e schimbător ca un cameleon". Fr. Schlegel apliloă noţiunile kantiene de unitate, multiplicitate şi totalitate în morală. El mai crede că însuşi adevărul stă în multiplicitate şi transformare.[2] Hegel face din teză, antiteză şi sinteză baza dialecticii sale. Am văzut mai sus cum voia Novalis să participe la toate transformările vieţii şi să le trăiască rînd pe rînd. Nevoia fauistică die schimbare ridică priotteismul la o înaltă valoare : „Wic ich beharne, bin ileh Kneciht". Proteismul e însă o mişcare transcendentă. Fiecare om tinde să se depăşească pe sine. Orice moment trebuie să fie superior celui anterior. De la înălţimea ultimei etape săvîrşlte în realizarea personalităţii absolute, totale, omul poate să-şi contemple ,critic dirulmul parcurs, să privească de la înălţime şi cu luciditate trecutul. Evoluţia noastră sufletească se îndeplineşte astfel, încît fiieloare achiziţie nouă poate judeca pe celelalte. Această critică conştientă a sufletului evoluat faţă de formele sale anterioare, mai simple, constituie ironia romantică. Novalis spunea că „nobleţea eului constă în libera ridicare deasupra sa însăşi". Fr. Schlegel definea astfel ironia : „Ironia e conştiinţa clară a eternei agilităţi a nesfîrşitului Haos". Şi apoi preciza : „Trebuie să ne ridicăm deasupra propriei noastre iubiri şi ceea ce adorăm să putem distruge în minte : astfel ne-ar lipsi simţul pentru totalitatea lumii"[3].

Ironia* socratică, aceea „care împleteşte ceea ce e saariu cu ceea ce e vesel şi frivol", e ţinută la înaltă stimă. Bstetiicianiul K. W. Solger îi dă o atenţie şi mai sistematică în *Erwin.* Ironia este dovada şi conştiinţa insufieien-1 ţei noastre. Ea ne indică obligaţia de a ne completa încă, i de a ne transforma mereu. După concepţia romantică, ironia e un moment al evoluţiei. Acesta e şi titlul pe care un critic l-a dat studiului său asupra ironiei la romantici. (F. Brugemann, *Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment,* vezi şi O. Walzel, *op. cit.* p. 15 şi 29.)

[1] **Pierre Lasserre, *Le romantisme frangais,* p. 199.**
[2] **O. Walzel, *op. cit.,* p. 16.**
[3] **R. Buch, op. *cit.,* p. 279.**

Totul duce după romantici la ascensiunea şi amplificarea personalităţii, care, în maximumul ei de perfecţiune, trebuie să conţină multiplicitatea întregului Cosmos. Vorbeam mai sus de încercările de definiţie ale romantismului sub lumina individualismului. Incontestabil că marele curent de la începutul secolului trecut era adînc colorat de ideea individului. Numai că acest individualism trebuie înţeles într-un anumit fel. Ceea ce înţelegem curent prin individualism e opoziţia între individ şi grup, la care s-a ajuns prin diferenţiere continuă. Concepţia romantică e însă exact contrară. Personalitatea completă a aceea la care se ajunge prin integrare, prin întregire succesivă. Romanticul nu tinde să se opuie, să se deosebească de lume. El vrea să absoarbă lumea în el şi să se identifice cu ea. Plecînd de la ideea de spontaneitate şi evoluţie, el ajunge la concepţia pluralistă a multiplicităţii fenomenelor. Această diversitate uriaşă a naturii lasă personalitatea fatal limitată şi redusă la o nostalgie de completare, la acea „Sehnsuehjt", floarea albastră a lui Novalis.

Conştiinţa nu se poate consola de a rămîne unilaterală şi meschină. Ea tinde să îmbrăţişeze, să asimileze totul, să realizeze acel intangibil infinit către care năzuieşte inconştient într-un absolut de personalitate.

Totalitatea lumii poate să se oglindească încetul cu încetul în conştiinţa omenească.

Iată unde ajunge romantismul, adică la un rezultat opus punctului său de plecare. In sînul lui se zbat două tendinţe aproape contrare.

Romantismul pleacă de la discontinuism, pluralism şi proteism ca să ajungă la panteism şi misticism. Ideologie caracterizată contradictoriu, în acelaşi timp de individual şi de absolut, de parte şi de tot; de deosebire şi de confundare, ide- analiză şi de sinteză. Dar mişcările ieşite dilrect din viaţa istorică nu se încurcă cu contradicţiile pe care numai sistemele raţionale le creează în setea lor de unitate. Printr-un minunat şi tineresc elan de viaţă, fizi-
Ţ: onomia specifică a acestui mare curent de sentimente şi

idei s-a realizat cu toată antiteza sa internă. Romantismul conține fără îndoială în el o profundă contradicție, pe care însă viața sa bogată a depășit-o. El este ceea ce este, adică așa cum l-a produs timpul. Avem oare dreptul să-l judecăm după categoriile rațiunii ? O formă istorică trebuie înțeleasă în ea însăși. E util să o pricepem sub prisma vieții, adică să-i prindem caracterele, așa cum se prezintă ele, nativ, nedesfigurate de nici o interpretare comparativă ori critică.

O problemă s-a pus cu destulă insistență în legătură cu pomenirea romantismului : e această mișcare o școală literară specială, produsă de anumite circumstanțe istorice, ori e o trăsătură de temperament, înscrisă în însăși firea omenească, o aptitudine, o structură sufletească de totdeauna ? H. de Montherlant, întrebîndu-se dacă există romantism la antici, remarcă că această școală e cu mult mai veche, ea datînd încă de la Adam și Eva. Au existat totdeauna aspirații și tendințe de felul celor de mai sus, adică exuberante, visătoare, pline de imaginație, amorezate de infinit, curioase după detaliul pitoresc, individual și spontan, după cum au existat constituții sufletești calme, echilibrate, doritoare de ordine și unitate. Oare Racine nu reprezintă, de pildă, romantismul înainte de romantici ? Sau Villon.? Sau Petrarca, Shakespeare ? însuși Dante și. chiar Mlnnesängerii sau poeții provensali- ? Astfel pusă, problema e insolubilă. Datele ei trebuie însă așezate altfel.

E necesar să distingem — mi se pare — între predispozițiile și realizările romantice. Predispozițiile sînt temperamentale. Ele au existat totdeauna sau cel puțin de ; cînd sufletul omenesc se prezintă diferențiat în mai multe tipuri. Realizările romantice sufăr însă legea timpului, care e înscris în caracterul politic, estetic special apariției curentului și poate aduce deosebite variațiuni pe aceeași temă.

Locul diferențiază și el stofa nativă a aceluiași curent. Se știe cîtă deosebire a fost între romantismul german și cel francez. Realizările fatal nu pot fi identice fiindcă ascultă de felurite momente istorice și de deosebite specificități naționale.

Predispoziția romantică e o problemă de psihologie. Ca atare, ea variază mult mai greu decît realizarea, care e viciată, alterată în sensul atîtor factori de actualitate ori de circumstanță. Au existat și vor exista totdeauna suflete echilibrate, stabile și, pe de altă parte, suflete instabile. Unele care acceptă viața cum li se prezintă, cultivă instinctul de conservare, păstrează ceea ce au și trăiesc calmi, în-deplină concordanță cu ei și cu ambianța. Și apoi altele care sînt animate de un neastîmpărat diabolism, care iubesc riscul mai mult decît confortul sau comoditatea, care sînt proiectați mereu înainte, firi subversive, nemulțumiții tuturor satisfacțiilor, căutătorii de absolut și imposibil. în toate grupurile omenești, cei dintîi domină în marea majoritate și impun legea celorlalți, care n-o ascultă de obicei, și foarte rar reușesc s-o schimbe. Cînd și de ce izbutește cîteodată minoritatea febrilă și instabilă să fie ascultată și ea ? Aceasta e chestiune de sociologie.

Saint-Simon, în istoria patetică pe care o face omenirii din antichitatea cea mai depărtată și pînă astăzi, împarte epocile în organice și critice. în cele dintîi, conformisul și coeziunea sînt desăvîrșite. Societatea trăiește în echilibru stabil. Ea se hrănește din anumite adevăruri de care ține seama, produce valori pe cane le respectă, adeseori e satisfăcută cel puțin în aparență — calmul și ordinea domnesc. E firesc ca asemenea timpuri să trăiască sub semnul clasicismului. Dar de la o vreme timpurile se schimbă. Unii indivizi înțeleg că aceleași valori nu pot trăi la infinit. încep simptomele îngrijorătoare de saturație, de nervozitate, de nemulțumire. Societatea se desparte în două : în cei care voiesc să conserve aceea ce au apucat și alții care critică înverșunat tradiția, voiesc s-o distrugă și să o înlocuiască prin valori nouă. Efervescența crește, gustul pentru schimbare e desenat, tensiunea e ridicată. Temperamentele echilibrate, conservatoare, amatoare de comoditate n-au oe căuta în asemenea vremuri. Timpurile își aleg alți oameni.

Apare atunci pe primul plan, ca selectată de împrejurări, acea minoritate exaltată de care era vorba mai sus. Misiunea revoluționară, își alege oamenii ei. E nevoie de schimbare. Acum trebuiesc oameni noi, prieteni ai miș-

carii, firile nepotolite şi pasionate de excepţional şi extraordinar.

Clasicismul e mentalitatea societăţilor care rumegă şi asimilează pe îndelete o ideologie în baza căreia trăiesc. Romantismul e mentalitatea perioadelor revoluţionare, a timpurilor de tranziţie, cînd se desenează idealuri nouă, sau a timpurilor de zbucium, cînd aceste idealuri găsesc rezistenţă şi nu pot fi primite încă.

Alternanţa clasicism-romantism a fost rară în trecut, fiindcă desfăşurarea istoriei era lentă. Astăzi, cînd viteza transformărilor e alta, vom fi poate sortiţi să asistăm, chiar într-o viată de om, la două, trei ritmuri de acest fel.

1927

MENTALITATEA ESTETICA ŞI TIMPUL NOSTRU

Dacă pe străzile populate sau în cafenelele înţesate ale unei mari metropole de astăzi ar apărea într-o bună zi vreuna din figurile unui estet, aşa cum era conceput în ultimele decade ale secolului trecut, bunăoară Barbey d'Aurevilly, Oscar Wilde, Theophile Gautier sau eroul romanului lui Huyisomams : Des Esseintes, oonsteirmarea faţă de această apariţie anacronică ar fi mai mare declît dacă pe Calea Victoriei s-ar ivi călare, plin de superbă atitudine, Don Quijote, un cavaler în armură de cruciat, sau o pudrată perucă din vremea Regenţei franceze. Ireparabilul ultraj al timpului n-a demodat cu mai multă furie nici un aspect ai persoanei umane, încercat de-a lungul veacurilor, ca pe acela al estetului de acum o jumătate de secol. Nu fiindcă continentul nostru e sub arme, în biblice prefaceri, şi fiindcă sub arme muzele tac, iar artiştii devin inutili, sărmani şi dispreţuiţi. Dar chiar în ţările fericite astăzi ale celor două Americi mirarea şi neînţelegerea faţă de tipul estetic ar fi, fără îndoială, aceeaşi.

Niciodată în istorie două veacuri nu s-au opus mai categoric decît al nostru faţă de cel ce l-a precedat. Prefacerile istoriei angajează îndeobşte o porţiune a patrimoniului spiritual anterior. Noua sinteză obţinută e o combinaţie de elemente păstrate şi de altele înnoite. Secolul al XIX-lea, cel mai creator din cîte s-au perindat în istoria civilizaţiei europene, păstrează o bună parte din

moştenirea celui căruia i-a urmat. Ce se întîmplă, însă, de două decenii tinde la ruperea oricărei continuităţi, la o opoziţie simplistă şi clară de la *nu la da.* E parcă vorba de o furie de negare, de o tendinţă voită, obsedantă de contrazicere. De o manie de a se înscrie în orice pkmieniu, în orice acceptare de valori, la polul opus credinţelor secolului trecut.

Mentalitatea estetică e o comportare, o conduită legată de concepţia de viaţă a veacului al XlX-lea. Plăcerea şi creaţia estetică au existat totdeauna. O dovedesc desenurile preistorice, muzica triburilor australiene, ornamentaţiile diverse, contemporane cu aurora vieţii civilizate : amuletele, talismanele, formele totemice, tehnica armelor sau a mobilierului primitiv. In această perioadă, valoarea estetică era contopită cu valori religioase, tehnice, juridice, magice. Apoi s-a diferenţiat, luînd un aspect mai independent. Perioadele din istoria civilizaţiei, cum a fost cea elenă, au cunoscut chiar o cultivare a artei pentru artă. Conştiinţa punctului de vedere artistic s-a întruchipat în opere de reflexie, de cugetare estetică de la Renaştere încoace. Ceea ce s-a afirmat ca noutate pe la mijlocul secolului trecut în opera unui Flaubert, Baudelaire sau Wilde a fost altceva. A fost întîi grija de o disociere absolută a principiului estetic de celelalte domenii ale vieţii.

S-a urmărit izolarea valorii de artă faţă de orice altă imixtiune a vreunui învecinat element spiritual. Arta n-a voit să mai aibă nici un raport, nici o apropiere, nici o contingenţă cu religia, cu morala, cu filosofia. A voit, ipertrofiată şi singură, orgolioasă şi dispreţuitoare, să trăiască prin ea şi pentru ea însăşi.

Dar a voit şi mai mult. A luptat să domine totul, să exercite un fel de dominaţie imperialistă asupra tuturor bunurilor şi principiilor culturii, să se transforme într-o. metafizică. Mentalitatea estetică n-a voit numai autonomia artei, dar a cerut imperios un panestetism care să interpreteze toate aspectele vieţii, să pătrundă în toate unghiurile existenţei, să transforme pe cetăţeanul curenţi într-un mic Petroniu, al cărui catehism de comportare şi de concepţie a vieţii să fie inspirat de cerinţele formale

ale realizării sau contemplaţiei estetice, Se vorbea de „crime frumoase".

Se spune că, după ce amiralul de Coligny a fost asasinat în noaptea Sf. Bartolomeu, de prietenii ducelui de Guise, la vederea cadavrului acestuia, el ar fi exclamat : „Comme il est long". Forma estetică a corpului interesa mai mult decît semnificaţia odioasă a crimei. Punctul de vedere estetic expropriase ceea ce găsise în calea sa. El îşi permitea interpretări universale a tuturor valorilor după punctul său de vedere. Sub forma aceasta, mentalitatea panestetică nu era posibilă decît ajutată de o serie de caractere care determinau fizionomia culturii de atunci. Această curioasă „Weltanschauung" nu era viabilă decît determinată de însuşirile principale ale ambianţei spirituale a secolului al XlX-lea.

Care erau trăsăturile esenţiale ale acelui moment cultural ?

1 a) In primul rînd, ceea ce aş numi *fatalitatea adevărului.* Ştiinţa pozitivă, evoluţia raţionalismului şi a mecanicismului' cartezian creaseră *revoluţia industrială.* Preocuparea fundamentală era progresul ştiinţei şi al tehnicii, care făgăduiau să amelioreze prin confort condiţiile vieţii sociale, ridicarea nivelului de viaţă, eliberarea omului din exploatarea de către om şi înlocuirea acestui flagel prin — cum ziceau saint-simonienii — exploatarea universului de către om. Ştiinţa pozitivă crease o religie. Obsesiunea metodologică, prudenţa carteziană pentru a descoperi adevărul şi aplicaţiile lui au dominat secolul. Evitarea sub orice formă a iluzionismului subiectivist şi supunerea docilă la obiect erau lozincile curente. Metodologia carteziană era la locul de onoare. Adevărul, oricare ar fi fost el, trist, odios ori abject, trebuia căutat şi descoperit. Adevărul se impunea ca o fatalitate inevitabilă. Un fel de înclinare către ceea ce viaţa oferea mai puţin trandafiriu, către josniciile materiei, ale animalităţii, sarcasmul pentru ceea ce părea gargariseală idealistă, pentru ipostazele sublime, măreţe ale vieţii, constituiau crezul comun. Adevărul trebuia descoperit cu orice chip şi risc : „fiat scientia pereat imundus". O resemnare stoică în faţa tristelor aspecte ale existenţei ducea către un fel de *eroism al lucidităţii.* De aici, eliminarea iluziei, apariţia naturalis-

mului ordurier — cum îl numeşte Leon Daudet —, a materialismului deprimant, extinderea metodelor ştiinţelor exacte la cele morale, scoborîrea prin atîtea filosofii genetice şi evoluţioniste a superiorului la inferior.

Prin eliminarea subiectivităţii şi a iluzionării consolatoare, realitatea devenea o *rezistenţă*. Ea se impunea prin constrîngere. Lumea din afară, obiectivitatea nu mai erau o pastă moale, de prefăcut după cerinţele noastre. Ea stătea dîrză în faţa voinţei umane şi opunea refuzul, legile şi condiţiile ei. Concepţia existenţei ca o rezistenţă la tendinţele interpretative de ordin subiectiv a dat stilul şi demnitatea culturii secolului trecut.

b) *Pasivitatea contemplativă.* Dacă adevărul, adică condiţiile obiective ale lumii, se suportă şi nu se impun, omul devine mic şi neputincios. El e — cum designa terminologia timpului — un „microcosm" pierdut în univers. Presiunea exteriorului, a obiectivului cere savantului să accepte şi să admită, fără veleităţi voluntare, adevărul, oricare ar fi el. Omul devine pasiv şi contemplativ. El se numeşte Rolla, Werther, Rene, „enfant du sieelle", atins de deznădejde, de desperare şi de neputinţă. Intelectualul ajunge visător şi inadaptabil. El se mulţumeşte să-şi trăiască viaţa în orgii de contemplaţie, în sterile şi sublime plăceri die speculaţie cerebrală. Resemnat în viaţă, el creează măreţe sisteme de cosmogonii dezolate ori se mulţumeşte cu transportările extatice ale contemplaţiei artistice, aşa cum sînt înfăţişate in estetica sehopenihauriană.

c) *Prestigiul culturii.* Valoarea cardinală devine astfel cunoştinţa ştiinţifică şi artistică. Cultura e un instrument de descoperiri şi de consolaţie. înţelegerea prin inteligenţă, singura comunicare cu viaţa. Investigaţiile, invenţiile, tehnicile pozitive, creaţiile artistice, cu un cuvînt, domeniul cultural apar ca singura chezăşie a progresului. Se creează academii, universităţi, ateliere, laboratoare. Se stimează şi se recompensează sforţarea culturală. Se încurajează şi se susţine în societate o castă de mandarini, aşa cum numai cultura chineză a cunoscut. Mandarinatul devine funcţia nobilă, clasa respectată şi întreţinută din sacrificiile naţiunii. Popoarele sînt în plină emulaţie de alcătuiri culturale. Prestigiul omului cultivat creşte enorm.

Faţă de alte categorii sociale, intelectualul apare ca un fel de aristocraţie privilegiată. Popoarele îşi iau drept criterii ale superiorităţii lor nivelul cultural ia oare s-au ridicat. Legăturile internaţionale prin congrese se stabilesc din ce în ce mai frecvent. Se obişnuieşte a se considera gradul de erudiţie ca valoare în sine. Ca şi magii în triburile primitive, ca şi sacerdoţiul la unele din popoarele orientului antic, intelectualii şi-au trăit în veacul trecut poate cele mai frumoase zile din soarta lor. Mai tîrziu, aderînd la politica militantă, „trădînd" misiunea lor, ei au început să-şi piardă prestigiul.

d) *Triumful adevărului* se datora toleranţei intelectuale şi liberei cugetări. Economiei mercantiliste îi urmase o economie liberă, care înălţase burghezia la gradul de conducătoare în stat. Cu această clasă triumfă şi noţiunea de personalitate. Renaşterea, Reforma, Revoluţia Franceză, romantismul creaseră deja avîntul individualităţii. Secolul trecut a fost *secolul individualismului.* Ecou al fenomenelor economice de structură liberală, pedagogiile, eticile, sociologiile s-au întrecut în a preamări drepturile individului şi avantajele care decurg »din „cultul eului", din prerogativele „supraomului", a omului singur — omul tare. Carlyle, Nietzsche, Barres, Ibsen au fost preoţii noii religii : „Fii o personalitate", adică singularizează-te, izolcază-te au fost imperativele, lozincele credinţei dominante. Sfîrşitul secolului, istovit de atâta atomism, a căzut în anarhie şi neputinţă sufletească. Omul singur, neîncadrat, în faţă numai cu deznădejdea sa, n-a mai conceput ca soluţie decît sinuciderea sub toate formele.

S-a realizat atunci un straniu paradox. Prin supunerea la realitate, prin resemnarea pasivă, omul devenea în ordinea metafizică un accesoriu al universului. Soluţie de modestie şi subordonare. *Dar scăderii subiectivismului în planul cunoaşterii i se opunea creşterea enormă a personalităţii în domeniul moral şi politic.* In raţiunea pură ~- subordonare, în raţiunea practică — afirmare agresivă a individului. Am avut, astfel, o curioasă structură culturală care nega şi stimula în acelaşi 'timp personalitatea umană. Şi, totuşi, această contradicţie s-a compensat, s-a echilibrat printr-o misterioasă armonie, cum cu-

noaste cîteodată istoria, care a făcut creaţia fecundă şi viaţa fericită.

e) *Stabilitate şi previzibilitate.* Determinismul ştiinţific avea ambiţia de a emite legi etern valabile. El nu se mulţumea să indice cauze. Determinismul credea că reuşeşte, simplificînd condiţiile existenţei, să prevadă viitorul. Viaţa elimina surpriza. Ziua de mîine era cunoscută mai dinainte şi aproape nimic neprevăzut nu se întîmpla. Citiţi colecţiile ziarelor dinainte de 1900, cu conţinutul lor anodin, şi comparaţi-le cu senzaţionalul istoric al ştirilor din gazetele de azi. Viaţa era — cum spunea Jules Laforgue — înăbuşitor de cotidiană.

Chiar revoluţiile secolului al XlX-lea au în ele ceva precis previzibil.' Ele au ţeluri clare, determinate. Frămîn*tăvile* au un făgaş cunoscut. Revoluţiile de azi au în ele ceva incoerent, tulbure, fără finalitate. Ele au atins un caracter estetic, din moment ce sînt revoluţii pentru revoIuţii, fără a li se putea adesea indica un scop precis.

' Burghezia triumfase şi ca orice clasă care cucereşte statul voia conservare, adică perpetuarea stării privilegiate. Tonul vieţii era aşadar stabilitatea. Totul curgea în deplină securitate. Viaţa era încadrată în principii istorice de continuitate, de tradiţie şi de evoluţie lentă şi organică. Nu e o simplă întîmplare că în acest timp s-au lansat şi au fost selectate şi gustate filosofiile evoluţionişte. Tradiţie cu uşoare schimbări, toleranţă şi înţelegere, satisfacţie de a trăi fără surprindere şi fără neaşteptat. Suficienţa, calmul şi indolenţa satisfăcută a noii clase inspiră satira socială a spiritelor critice şi rebele. Mr. Prudhomme, Mr. Homais, Titircă Inimă-Rea sau Trahanache sînt aceleaşi tipuri de burghezi de care secolul şi-a bătut joc. Această temă n-a fost atîta — cum s-a crezut — o realitate românească, dar una europeană şi de epocă.

Susţinută de aceeaşi subconştientă nevoie socială de stabilitate şi continuitate a apărut şi eflorescenta istorismului. Creaţiunea tehnică, îmbătată de năzuinţă creatoare, avea nevoie de continuitate. Kohler, în cercetările sale asupra inteligenţei maimuţelor, a dovedit că ceea ce face superioritatea omului e memoria. Şi secolul al XlX-lea a avut memorie, adică instinctul continuităţii.

Tot din aceeaşi nevoie reiese şi *formalismul* veacului trecut. Burghezia dominantă trebuia să fie conservatoare. Formele simt acitele cele mai eficace de prezervare socială. Ele osifică şi fixează cursul istoriei. Ele creează inerţia prin prejudecată şi ritual. Simmel şi Bergson au arătat pe larg acest lucru.

Astfel, formele dominau în secolul trecut. Forme de etichetă, de politeţe, copiate după manierele aristocraţiei. Forme de judecată, de raţionament, limitate în severităţi silogistice, pîndite de acuzarea erorilor sofisticii, de îndată ce lipsea un singur element din alcătuirea perfectă a canoanelor logice. Citiţi o polemică de pe vremuri : numai reduceri la absurd, numai indicări de sofisme, numai deducţii abil construite. Invectiva de azi, trivială şi necinstită, a înlocuit aceste subtile şi ingenioase arabescuri logice. Forme metodologice în 'relaţiile omului cu natura. Peste tot, protocol şi regulă fixă, care înăbuşeau spontaneitatea. Secolul trecut a fost secolul juridic prin excelenţă, fiindcă a fost secolul procedurii.

Autonomia estetică şi pamesteitismul sînt produse crescute şi determinate de această ambianţă istorică. Concepţia vieţii sprijinită pe frumos e un efect al epocilor de prestigiu cultural. Cultivarea facultăţilor sufleteşti superioare oferă artei posibilităţi maxime de dezvoltare. Orice artă are în ea ceva alexandrin. Ea apare şi e cultivată în momente în care se preţuiesc superiorul' sufletesc, constanţa, raţiunea, aspectele rafinate ale sensibilităţii. Triumful clasei burgheze instaurase — după cum s-a văzut — o perioadă de linişte şi de securitate. în acest repaiols al istoriei, artiştii, ca şi savanţii, se pot concentra, în tăcerea bibliotecilor ori ale atelierelor, cu gîndul lor intim.

Epocile de conservatorism social au fost totdeauna prielnice actului creator. Formalismul care le întovărăşeşte, predominant în toate domeniile vieţii sociale, oferă o atmosferă deosebit de favorabilă fecundaţiei spirituale. Formalismul estetic e o consecinţă a formalismului cultural. Epocile (revoluţionare slînt mai ales epoci'de conţinut, timpuri în care fondul nelucrat, grobian, fondul primitiv se revarsă asupra societăţii, fără nici un zăgaz. Consolidarea organizată îmbracă însă manifestările culturii în stiluri care tind să trăiască prin ele însele, să aibă o viaţă inde-

pendentă. Perfecţiunea elementului formal e o operă de răgaz.

Contemplaţia pasivă, cu tipologia de dezadaptaţi pe care o creează, ajută iarăşi la felul artistic de a concepe viaţa. Refugiul în imaginaţie, în artificiu şi în artă e singura soluţie vitală a dezadaptatului. Firea pasivă e înclinată mereu spre admiraţie, spre comunicare cu ideile şi cu operele de artă. Iar domnia individualismului oferă suportul indicat pentru elaborările conştiinţei personale şi ale problemelor ei, din care arta în primul loc. Astfel, totul încuraja în secolul precedent apariţia unei mentalităţi estetice. Avîntul ei, după cum s-a văzut, tindea către o hegemonie spirituală a întregii culturi omeneşti.

Secolul trecut s-a sfîrşit, în 1914, ceva mai tîrziu decît valoarea lui aritmetică, după cum secolul al XVIII-lea s-a isprăvit în 1789, adică ceva mai devreme. De la 1918 pînă azi, adică în două decenii, s-a efectuat o revoluţie morală de proporţii uriaşe. Creştinismului i-au trebuit oîlteva secole. Revoluţia Franceză, adică liberalismul, a avut şi ea nevoie de un secol — tot secolul al XVIII-lea nefiind decît o preparaţie a concepţiei individualiste şi liberale. Lumea de azi s-a născut repede şi prematur în douăzeci de ani. Asistăm la ceea ce biologii numesc o mutaţie, la un salt în vid, de o îndrăzneală neobişnuită. Orice continuitate pare ruptă, cu toată îndărătnicia celor care voiesc ca schimbarea să se facă mai dulce, pentru ca victimele să sufere mai puţin.

Dacă dialectica hegeliană a pendulării între contrarii a avut vreodată o aplicaţie mai clară, atunci azi s-a trecut fără îndoială de la teză la antiteză. Tot ce a fost ieri stimat, iubit, preţuit, azi e hulit, respins, dispreţuit. Valorile s-au inversat pur şi simplu, printr-un mecanism elementar de lanitinomie. Bergson numeşte acest proces : legea dublei frenezii. „Se va constata că progresul se face printr-o oscilaţie între două contrarii ; situaţia nefiind exact aceeaşi, un cîştig se va realiza cînd balanţa va ajunge iarăşi la punctul ei de plecare. ..

Fiindcă o tendinţă, avantajoasă în ea însăşi, e incapabilă de a se modera altfel decît prin acţiunea unei acţiuni antagoniste. Înţelepciunea ar sfătui atunci o cooperaţie a ambelor tendinţe, prima intervenind numai cînd o cer împrejurările, cealaltă reţinlîind-o în momentul cînd aceasta va depăşi măsura. Din nenorocire, e greu de spus unde începe exagerarea şi pericolul. . . Se va împinge deci mereu înainte şi nu se va opri decît în faţa iminenţei unei catastrofe. Tendinţa antagonistă ia atunci locul rămas gol. Rămasă singură la rîndul ei, ea va merge tot atît de departe cît îi va fi posibil să meargă. Ea va fi feacţiune, dacă cealaltă s-a numit acţiune. . . Singurul fapt de a ocupa tot locul comunică fiecărei din tendinţe un elan care poate merge pînă la desperare, pe măsură ce cad obstacolele ; faptul acesta are în el ceva frenetic, Propunem să numim «legea dublei frenezii»- cerinţa imanentă fiecărei din cele două tendinţe de a urma pînă la capăt."[1]

Avem azi în faţa noastră contrasensul exact al credinţelor de ieri. Transformarea istorică a pus în aceste destituiri de principii o perfectă simetrie negativă. Să examinăm idealurile trecute spre a vedea ce au devenit în noua tablă de valorificare.

a) *Triumful mitului şi decăderea adevărului.* Inăbuşirea subiectivismului, rezistenţa realităţii exterioare, supunerea la obiect, superstiţia descoperirii adevărului, ori-'Cît de neplăcute, de descurajante ar fi fost aceste reguli sfinte ale conduitei intelectuale trecute, se efectuase cu o stimabilă sforţare de onestitate, de lepădare de sine. Probitatea era la temelia oricărei încercări spirituale.

Artistul şi savantul îşi recunoşteau răspunderi şi aveau în conştiinţa lor frică ide sancţiuni morale. Credinţele — într-un secol de scepticism, care avea şi el în prudenţa lui o adevărată şi fermă onestitate — se formau pe migăloase verificări. Credinţa totală nu se constituia decît pe evidenţe experimentale.

Subiectivitatea închisă, refulată, se răzbună deodată brusc. Ea năvăleşte cu pretenţiile unui nedreptăţit toată facultatea noastră de convingere. Asistăm astfel în timpurile noastre la un adevărat desfrîu subiectivist. Fără nici un scrupul, credem numai ceea ce dorim. Au fost

[1] **H. Bergson;** ***Les deux sources de la morale et de la religion,*** **p. 320.**

zvîrlite la o parte, fără nici o pudoare, toate garanţiile, toate controlurile metodologice, toate îndoielile. Adevărul în sine e puţin preţuit ori indiferent : se poate susţine orice, cu condiţia să satisfacă o trebuinţă. Dacă argumentele ori probele ne lipsesc, omul, transformat în şarlatan, trişează, inventînd tot ce are nevoie. Şi se convinge pe el însuşi, cu o minunată docilitate şi cu patologică sugestibilitate, de tot ce are nevoie să creadă. Cum a remarcat H. Maisslis, chiar şi cuvintele nu mai au nici un sens, fiindcă ele, pe deasupra convenţiilor semantice, pot semnifica şi un concept şi contrarul iui. Limbajul devine uzat, inform, neexpresiv. Militantul şi adversarul lui întrebuinţează în direcţii opuse aceleaşi cuvinte. Criticul francez cere, cu dreptate, în vederea oricărei reforme intelectuale, în vederea unui început de ordonare în exprimare, o afirmare a semnificaţiei vorbelor, care au încetat de mult să mai corespundă unui conţinut stabil. Statistica, istoria, logica, mutilate în toate chipurile, pot fi invocate în mod egal pentru demonstraţiunile cele mai contradictorii.

E de la sine înţeles că o asemenea stare de spirit duce la o enormă *eflorescentă de mituri.* Poveştile acestea, făcute ca să susţie o biată încredere şovăitoare în propriul tău adevăr, trebuiesc crezute orbeşte, căci cea mai mică examinare le poate prăbuşi pe loc, ca pe un castel de cărţi. Ele sînt favorizate de lenea intelectuală care refuză să le examineze. Ele devin bunuri sociale, sancţionate imediat ce sînt atinse. Ele se propagă cu viteză neînchipuită şi ţin loc de speranţă, de certitudine, de consolare. Omenirea ar fi bolnavă fără ele. Universul se populează astfel cu nenumăraţi idoli gratuiţi, cu basme neexaminate, cu o lume de fantome şi de iluzii, care servesc ca narcotice ale dezorientării generale. Ele se constituie în tabuuri sfinte şi oricine ar îndrăzni să le conteste trebuie să ţie sieamă de furia dezlănţuită a seimenilor săi, turburaţi în somnambulismul lor.

b) Supunerea la realitate şi la adevăr presupune pasivitate şi comportare contemplativă. Mitomania presupune, din contra, *militantism.* Cine îşi inventă mituri pentru a-şi sprijini cauza e un luptător. Voluntarismul său impune universului interpretări personale şi agresive. Intelectualul dezadaptat de altădată se transformă în protestatar. El nu se mai sinucide. îşi scutură neurastenia şi pleacă la luptă. Fiecare combate pentru o cauză, devenind partizan, sectar şi intolerant. Blîndeţea contemplaţiei e bruscată de asprimea acţiunii. Indulgenţa, toleranţa, controversa par viţii blegi şi ddcad'enite. înşişi filosofii s-au coborît în arenă. La fel, preoţii şi artiştii. Vocaţiile cele mai extatice s-au transformat în campanii. Ciocnirea miturilor şi a credinţelor se- îndeplineşte aprig. Bănuiala şi ura sînt sentimentele curente stărilor de fantazare, după cum simpatia şi iubirea erau corelatele afective ale contemplaţiei.

Acţiunea paralizează înţelegerea altora, scurtează perspectivele şi împiedică considerarea fenomenelor „sub specie aeternitatis". Fiindcă omul de acţiune nu se continuă pe el însuşi. El începe mereu şi nu se repetă niciodată, în fiecare dimineaţă el trebuie să combată altfel, altele fiind credinţele luptei. Inconsecvenţa e legea lui, după cum unitatea de gîndire şi continuitatea e regula omului de cugetare, care nu renaşte în fiecare zi fiindcă se perpetuează pe el însuşi într-o idee, într-un sistem unic, inspirat ele o concepţie de viaţă unică.

c) Prin creşterea enormă a aptitudinii către mituri şi către militantism — două caractere prin esenţă anticulturale — era de aşteptat şi scăderea prestigiului culturii. Un fel de barbarie verticală, efectuată înăuntrul naţiunilor, a urmat. Mandarinatul a căzut din privilegiile şi prerogativele lui. Cultura n-a mai impus nimănui. Cercetările au continuat în biblioteci şi laboratoare, duse cu aceeaşi asiduitate în indiferenţa totală a maselor. Ele se îndeplineau însă sub semnul specializării din ce în ce mai accentuate şi sub acela al ruinării umanismului. Cultura tehnică şi aplicată, studiile de specialitate s-au menţinut sau chiar au crescut. Ceea ce se lega, însă, de idealurile omului, de năzuinţele şi aspiraţiile lui spirituale era părăsit ori dispreţuit. S-a zis că am asistat la o renaştere religioasă. Nici aceasta nu se poate afirma în mod absolut, în orice, caz, n-a fost vorba de o cultură sau de o metafizică religioasă, ci de forme simple, primare, legate de rituri anterioare, deseori lipsite de conţinut. Către sfîrşitul veacului trecut, ideologi obosiţi de excesul de civilizaţie, ca şi Rousseau cu un secol mai înainte, au cerut

o reîntoarcere la natură, la sursele primare ale vieţii. Un fel de cinism retrograd cerea inspiraţii de la forme de viaţă sufletească depăşite. Au revenit la ordinea zilei instinctul, intuiţia, inconştientul ca forme de cunoaştere. Bergson proslăvea în ultima sa carte, ca şi Peguy, întoarcerea la viaţa simplă, bucolică, rustică. Andre Gide cerea barbari în literatură, vigoare şi asprime, în locul manierismului prea rafinat.

Atenţia publică s-a îndreptat către alte ţeluri. Tehnica ou confortul pe care-l oferea a devenit preocuparea generală. Maşinile deveneau idolii unei societăţi simplificate la un nivel de viaţă spirituală foarte sumară : automobilul, radio, avionul etc. s-au suit în Olimp şi au ajuns zeii noştri. Ce-a mai rămas disponibil a fost acaparat de sporturi : tinerii le practicau pătimaş şi cei mai în vîrstă compuneau publicurile imense şi turburi ale stadioanelor. Detronat, omulde cultură continua să trăiască în indiferenţa generală.

d) Mulţimile delirante oare se pot vedea în zilele de gală ale diferitelor matchuri au devenit oarecum fotografia fidelă a noilor societăţi. Mase, aglomeraţii peste tot : în trenuri, în hoteluri, în săli de spectacol. Cum a observat Jose Ortega y Gasset, elitele au dispărut, individualităţile s-au transformat în „oameni mase", în unităţi umane egale şi standardizate. Nimeni nu se mai îndoieşte de ruina totală a individualismului. Urmele acestuia au dispărut aproape de peste tot. In muncă, în locul meşterului abil, au apărut *echipele.* Lucrul, profesia s-a îmbucăităţit anonim după regulile tayloriismului, Locuinţa nu mai seamănă cu o căsuţă izolată între pomii unei grădini, fiindcă s-a transformat într-un apartament dintr-un blockhaus. Micile restaurante patriarhale au crescut pînă la proporţiile osipătăriilor mecanice pentru mii ide persoane. Iar spectacolul distractiv e o sală imensă de cinematograf, unde îşi petrec recreaţiile imense mulţimi. Colectivul a cucerit şi doctrina. Filosofiile deterministe şi evoluţioniste stabileau, prin relativismul lor, relaţii şi influenţe între fenomene individuale. Psihologismul şi istorismul, aşa de gustate acum cincizeci de ani încă, presupuneau autonomii personale, fapte unice, existenţe şi destinuri originale. In locul acestora, au apărut „structurile" şi „esenţele" cu caracter absolut. Moritz Geiger susţine undeva că fenomenologia, ultima ideologie gustată frenetic, e de esenţă aristocratică. Noi credem că structuralismul şi fenomenologiasînt mai degrabă filosofii colective. In locul părţilor de existenţă deseentralizatoare, s-au introdus totalităţile globale. Viaţa se încadrează astfel în mase absolute, în sînul cărora se topesc veleităţile individuale.

Paradoxul constatat în atmosfera secolului trecut, după care, pe măsură ce creşteau drepturile individului în morală, politică şi economie, erau oprimate cerinţele subiectivităţii în cunoaştere, logică şi ştiinţă, s-a inversat şi el. Acum asistăm *la o enormă creştere a subiectivităţii în domeniul epistemologic, la o dezvoltare monstruoasă a mitomaniilor* şi, concomitent, *la o ruină a importanţei individului în ordinea morală şi politică.* Exact pe dos ca în veacul trecut. Nimeni nu se mai preocupă de prudenţe şi îngrijorări metodologice în stabilirea adevărului obiectiv, deoarece fiecare îşi are adevărul său, conform poftelor sale intime. In schimbul acestei orgii de subiectivism în domeniul cunoaşterii, în ordinea socială drepturile individului au fost aproape complet anulate. Astfel, pînă şi contradicţiile secolului trecut şi-au schimbat termenii în sens antipodic.

e) Viaţa .apare, aşadar, frământată de misterioase enigme, 'zbuciumată steril, neputincioasă a urma vreo finalittate. Altădată domnea liniştea şi — viaţa fiind organizată burghez, conservator şi determinist — previzibilitatea. Prevăzătoare, instituţiile economice acumulau, familiile îşi transmiteau patrimonii, dreptul şi morala sancţionau abaterile şi surprizele. Azi nimeni nu ştie unde merge, pentru ce valori permanente luptă, ce rezultate va putea obţine pentru sforţarea pe care o depune. Continuitatea cu trecutul s-a rupt şi legătura nu se mai poate face. Evenimentele apar spontan, nepreparate de nimic. Discontinuitatea e legea noastră. Problemele îşi modifică datiele în fiecare lună. Filosofiile, eliminînd determinismul, care era o soluţie ide continuitate, * au introdus hiaitusturi

*** M. Ralea foloseşte aci expresia „soluţie de continuitate" în accepţia exact opusă celei reale (n. ed.).**

de tot felul între evenimente. Fiecare moment plutește în deplină nesiguranță, în deplină instabilitate. Vitalismul a creat un fel die. generație spontanee. Mutațiile, revoltele, surprizele, totul e arbitrar, neprevăzut, surprinzător. Nimeni nu știe dimineața ce aduce cursul zilei. Avem o viață patetică și vibrantă de haos amețitor. Evenimentele sociale și ele au devenit imprevizibile. Tot ce păstra, tot ce asigura conservarea e îndepărtat.

E firesc ca într-o asemenea atmosferă să mișune filosofiile desperării și ale îngrijorării. S-a dezgropat astfel, fiind selectat ca filosoful cel mai propice al ceasului prezent, turmentatul neurastenic danez Soren Kierkegaard. Confesiunile impudice ale acestui anost neputincios formează azi, ca și sistemul ieftin și verbal al lui M. Heidegger, un fel de evanghelie snobă a anarhiei morale a clipei de față.

Formele de tot felul care rezistau disoluției endemice, care mențineau cursul vieții la un nivel egal, au decăzut și au fost înlocuite cu ceea ce G. Sorel a numit acțiunea direidtă. Protocolul cel mai elementar al politeței ni' se pare comic ; iar raporturile dintre sexe au suprimat orice înconjur romantic, orice pregătire prealabilă, trecînd cu deosebită dezinvoltură la deliciile acțiunii celei mai directe. Totul se execută rapid, fără complicații, animalic. *Decăderea formelor* indică o tendință revoluționară care se adresează direct fondului vieții, elanului biologic, fără nici o sinchiseală.

La toate aceste caractere a timpului nostru și în legătură imediată cu ele, trebuie adăugată și *demagogia tinereții.* Creșterea spontaneității, decăderea formelor, apologia acțiunii directe au drept corelat în valorificarea vîrstelor ridicarea pe treapta supremă a unei vîrste care e numai o promisiune.

Produsă de ambianța culturală a secolului trecut, mentalitatea estetică se va resimți adînc de modificarea revoluționară produsă în timpul nostru. Care e soarta acestei atitudini față de tabloul schimbărilor indicate?

Valorile estetice, favorizate de individualism, de contemplație pasivă, de formalism, de securitate și prestigiu cultural, se găsesc într-o teribilă criză. Viața lor în

cadrul epocii noastre e penibilă. Disprețul ori indiferența, le întîmpină peste tot. Despărțite de factorii care le-au produs, izolate de mediul lor natural, ele trăiesc azi zile grele doar în cîteva conștiințe de specialiști ai artei ori filosofiei.

Se poate întreține speranța vreunei renașteri ?

Mai întîi, e vorba numai de discreditul unei anumite estetici, și anume aceea legată de cursul evenimentelor secolului al XIX-lea. Tendința estetică în natura omenească e permanentă. Ea îmbracă însă în decursul istoriei aspecte și ipostaze variabile. Formula care s-a impus în secolul trecut a fost legată de două caracteristici mai ales : formalismul și originalitatea expresivă. Prin primul caracter s-a încercat o autonomizare a formei, încercîndu-se a se demonstra că tehnica și aspectul formal sînt realitatea ultimă a artei. Așa au voit Flaubert în roman, impresioniștii în pictură, poezia pură cu Mallarme și Valery, Debussy și școala sa în muzică. Prin al doilea caracter .— căutarea și exploatarea originalității —, estetica dovedea geneza ei individualistă. Dar pînă în pragul secolului al XIX-lea, arta era mai ales preocupată de conținut. Ideile filosofice, considerațiile morale, narațiunea epică, subiectul formau un fond dens și bogat, care trecea pe primul plan. Perfecțiunea formală era o grijă secundară. De'asemeni, pînă la romantism, căutarea originalității n-a format vreo preocupare în sufletul artiștilor. Din contra, supunerea la o regulă, la un canon consacrat constituia suprema valoare în critica artistică. Așadar, formula estetică, formalistă și individualistă,' a veacului trecut nu e singura posibilă. Se poate perfect concepe o adaptare la alte idealuri. Din trăsăturile principale ale culturii actuale, din colectivism, tendință spre mituri, decăderea formelor, discontinuism, spontaneitate, se poate concepe o altă estetică, care să fie fundată mai ales pe conținut, cu o atenție mai mare pentru idei sociale, morale și religioase, care să se inspire din tendințe colective, să reflecteze mai mult viața grupului decît a individului, care să lucreze cu un material imaginativ și fantast mai mult decît cu unul senzorial, cum voia formalismul trecut, oare să tindă către o revenire la surse naturale, primitive și care se împrospăteze arta.

Unele din aceste tendințe au şi început să se realizeze în arta recentă, ceea ce dovedeşte că dacă nevoia estetică e eternă, felurile ei de realizare sînt variabile. Va ieşi, fără îndoială, din frămîntările timpului nostru o estetică adecvată. Mentalitatea estetică n-a dispărut pentru totdeauna cu împrejurările care au determinat-o. Poate fi vorba de o transformare a esteticii şi în nici un caz de un apus definitiv al ei.

Dar oricare vor fi variațiunile în care se întrupează unele principii estetice, există în artă totuşi caractere comune tuturor epocilor, tuturor şcolilor, tuturor curentelor. Acestea îmbracă oarecum un caracter de eternitate. Ele rezistă eroziunii vremurilor şi înfruntă toate schimbările. Din ele se poate scoate antidotul la excesele vremurilor. Caracterul lor educativ e de netăgăduit. Pornirile paroxiste ale timpurilor de tranziție pot fi potolite, compensate prin balsamul practicării unor virtuți estetice. Căci totdeauna arta a însemnat o valoare de echilibru a omenirii.

Aşa, bunăoară, arta a însemnat oricînd şi oriunde o operă de civilizare şi de umanizare. Arta şi umanismul au apărut simultan în istoria culturii omeneşti. Acolo unde fenomenul estetic a fost prețuit, valoarea omului, a frământărilor şi a luptelor conştiinței a fost de asemeni menținută. Simpatia simbolică ce e conținută totdeauna într-o operă artistică facilitează transpunerea în sufletul altuia, identificarea cu suferințele şi zbuciumul său. Arta umanizează o societate. Şi dacă valoarea omului e azi în scădere, dacă umanismul încearcă vremi de amurg, mentalitatea estetică poate opri ultimele rătăciri.

Pedagogia artei sugerează de asemeni dezinteresare, asceză, dematerializare. Chiar dacă contemplația estetică nu se săvîrşeşte totdeauna în extazul imaterial, în care instinctele vitale amuțesc complet, aşa cum a descris-o Sehopenhauer, nu e mai puțin adevărat că emoția produsă de operă e departe die orice calcul utilitar şi de orice interes trivial. Antrenamentul unor astfel de emoții e cea mai potrivită conitra-ctravă față de pornirile adeseori bestiale ale urnei culturi î'n criză.

Dar ceea ce timpul nostru are mai ales de învățat din esența fenomenului estetic este ordinea si măsura. Valery a insistat adesea asupra criteriilor de ierarhie şi organizare a artei. Proporția şi armonia topesc exagerările şi deşănțarea unei epoci fără echilibru interior. Exagerarea pătimaşe ca şi barbaria năvalnică, disproporția monstruoasă ca şi paroxismul isteric se dizolvă prin acidul corosiv al bunului-gust şi al calmului armonic.

Să scoatem din anacronismul lor de o clipă valorile estetice. Să le opunem dlîrz exceselor timpului. Misiunea lor va fi covârşitoare.

1941

(PRINȚESA BIBIȚA)

Criticii de artă explică minunatul simț al proporției, echilibrul perfect, dozarea stilizată a valorilor din pictura lui Velasqruoz printrHun fapt curios. Prizonier în Escurialul lui Filip al V-lea, silit să plăsmuiască portretele sarbezilor infanti, nu căpăta oarecare libertate decît cînd începea să cadă amurgul. La ceasul acela își făcea el plimbările. Încetul cu încetul, ochiul său se desprinse cu culorile estompate într-o desăvîrșită armonie. Vizualitatea sa obișnuită cu luminile crepusculare nu mai putea pricepe brutalitatea tonurilor excesive, a liniilor prea reliefate, a discordanțelor de orice fel.

Poziția d-lui Jean Bart în literatura românească e asemănătoare cu aceea a lui Velasquez în pictura mondială, în raport cu ceilalți scriitori români, același simț al proporției, același calm, același bun-gust. Nimic care să surprindă. Nici un efect bombastic, nici o ipertrofiere a unui singur element în dauna celorlalte. Dl. Jean Bart e cel mai *occidental* dintre scriitorii noștri. Psihologia barbarului se definește mai ales prin disproporție. Un caracter dominant, exagerat morbid, tiranizează totul. O patimă unică, ipnotică, schiloadă închide ochii conștiinței asupra lumii exterioare, întunecînd — prin exclusivitatea imperioasă a unei singure tendințe — multiplicitatea infinită a existenței. Barbarul e un obsedat. Iată literatura rusă. Măreția ei e amputarea ei. Forța ei e un fel de schilodenie sublimă : frumusețea stranie a eroilor săi

iluminaţi de o singură şi sfîntă preocupare ; occidentalul, dimpotrivă, e eclectic şi multilateral. Elementele sale sufleteşti sînt dozate într-un strict echilibru, atitudinea în faţa vieţii e armonică şi calmă. Prototipul occidentalului e eroul Renaşterii : un Benvenuto Cellini, un Pic de la Mirandiolle. Curiozitatea lor e neînfrinată, ştiinţa colosală, înţelegerea deplină. Cu mai multă stilizare, acelaşi tip retrăieşte în secolul al XVIII-lea francez : un Voltaire, Grimm, Laclos.

Dl. Jean Bart e din această familie intelectuală. Poate fiindcă nesfîrşitele călătorii pe care le-a întreprins şi care i-au îmbogăţit ştiinţa, neutralizîndu-se reciproc, rozîndu-şi asperităţile, s-au îmbinat într-o ordonată complexitate. Poate că multiplicitatea profesiunilor pe care le-a îmbrăţişat i-au variat perspectiva şi mentalitatea. Poate că, în fine, poziţia sa ide intelectual, originar diotr-o clasă mijlocie, l-a aşezat ia răscrucea comună de unde pornesc toate cărările.

Această figură occidentală e preţioasă prin raritatea ei într-o literatură ca a noastră aşa de neiniţiată la clasicismul Apusului, chinuită, zbuciumată de aspiraţiuni, adeseori aşa de deşănţate.

Iată cîteva consecinţe ale acestui portret moral oglindit în literatura sa. în primul rînd, *calmul, răbdarea.* Nici o nervozitate, nici o pripire. Dl. Jean Bart îşi alege subiectul în tihnă. De multe ori e o temă umilă, fiindcă lipsa oricărui romantism îl îndepărtează de la situaţiile excepţionale, strigătoare. Un pescar rus în deltă, un suflet fatalist de musulman cum sînt atîţia, o fată bătrînă din Sulina, de o *banalitate aşa de caracteristică,* încît, prezentată aproape ca un simbol prin umanitatea şi generalitatea tipului, ea e totuşi aşa de vie că fiebare o poate confunda cu o cunoştinţă personală, întîlnită cîndva în viaţă. A reda *specificul banalului* e desigur culmea artei. Dar el nu poate fi redat decît de un clasic.

Există desigur caractere diferenţiate profund chiar în viaţă. Acelea sînt vizibile, şi artistul n-are decît să le copie. Există, însă, altele voalate de trăsăturile comune, ordinare ale vieţii cotidiene. Acelea nu se revelează oricui şi nu oricine le poate face înţelese altuia.

în al doilea rînd, *lipsa* totală de *sentimentalitate.* Autorul nu se înduioşează în faţa subiectului. Cu atît mai mult el nu-şi plînge eroii nenorociţi şi nici nu-şi dojeneşte pe cei răutăcioşi. Dl. Jean Bart n-are nimic din atitudinea paternă a atîtor scriitori care dau premii personajelor cuminţi sau trag de ureche pe cei neastîmpăraţi. Nici un subiectivism de apreciere nu trădează atitudinea autorului, ca la marii realişti.

Impasibilitatea artistică în faţa propriei creaţii e desigur rezultatul bunului-gust, care e remarcabil în toată opera. Simţul critic opreşte pe autor să împingă o situaţie peste limitele măsurii şi decenţei. Mai ales, nici o „şarjă". Prinţesa Bilhiţa nu e nici gnotesoă, nici indecentă. E umană, aşa cum e viaţa, ou urcuşuri şi coborîişuri, plină de ridicol, rareori de cruzime, ide cele mai multe ori de monotonie.

Simţul critic al d-lui Jean Bart se percepe şi în formă. E greu de întâlnit la noi o *compoziţie* mai perfectă. Elementele sînt bine indicate, înlănţuirea lor cauzală, gradaţia efectelor, determinată de o savantă ascendenţă. Nici o urmă de prolixitate în aceste nuvele. Din contra, o condensare extremă ne dă cîteodată într-o simplă schiţă un enorm material.

Dintre toate genurile, romanul e acela oare are nevoie cel mai mult ide aceste calităţi. Tocmai fiindcă elementele sale, fiind mai multiple, trebuiesc ordonate mai cu grijă. Ştim că i s-a spus de atîtea ori d-lui Jean Bart, ca cel mai indicat dintre scriitorii noştri, să scrie romanul care ne trebuie. Va asculta d-sa acest îndemn ?

1923

(DRUMUL CU PLOPI)

Proza românească de după război a înregistrat trei nume noi : Lucia Mantu, Ionel Teodoreanu şi Cezar Petrescu. Di'n aceşti trei scriitori, doi au ceva comun : talentul lor e filtrat de o puternică cultură literară.

Instinctul, puterea primitivă de observaţie şi creaţie sînt oprite în desfăşurarea lor obişnuită, canalizate, prefăcute, îndreptate către o concepţie ori un plan. Ei fac parte din familia scriitorilor artişti şi sînt mai aproape de Flaubert decît de Dostoievski ori Tolstoi.

La I. Teodoreanu sau Lucia Mantu, procedeul artistic e senzaţia. Ea redă intuitiv, direct şi rapid fragmente de realitate, care se leagă între ele ca asociaţiile de idei : prin' asemănare ori vecinătate.

Dl. C. Petrescu, din contra, pleacă şi revine la ideal. El are totdeauna înainte ori o concepţie, ori măcar o schemă, pe care o umple, pe urmă, cu realitate. D-sa *l* face parte din autorii care înţeleg să se exprime drama- \ tic, printr-o temă dată, cu o intrigă anumită, cu un deznodămînt logic calculat.

In literatura modernă, „subiectul" e în criză. Nu se mai grupează astăzi realitatea în jurul unui eveniment cu urmări complicate, dar totdeauna previzibile (în aceasta stă inconvenientul subiectelor prea simetric construite), ca o cristalizare geometrică. Se lasă liberă curgerea disociată şi anarhică a existenţei, din al cărei puls se prind doar cîteva mişcări, adesea lăbărţat legate între ele.

Dl. Cezar Petrescu nu e pentru acest procedeu. D-sa îşi împarte materia într-un subiect, adică o face să intre într-un cadru mai dinainte fixat, şi prin aceasta lasă impresia că are totdeauna în minte întîi subiectul şi pe urmă tratarea lui prin observaţii, sentimente etc.

Detaliul anecdotic ori dramatic are totdeauna importanţă în nuvelele d-sale. El joacă rolul central şi, dacă se poate spune, *creator.* Personajele sînt create de acest eveniment.

în adevăr. Sînt două moduri de a concepe un conflict dramatic. în primul rînd, el poate fi rezultatul ciocnirii dintre caractere diferite. în acest caz, cauza trebuie căutată în firea personajelor, în temperamentul şi acţiunea lor. E o problemă de psihologie.

Dar se mai poate concepe acelaşi proces şi altfel. Un eveniment provocat de un simplu hazard poate determina pe viitor firea personajelor. Această întîmplare le poate atîrna greu în viaţă, le poate hotărî decisiv destinul, poate imprima caracterului lor o cută definitivă. Atîţia oameni intră într-un făgaş hotărît numai împinşi de un simplu hazard ! Unii îşi comandă destinul, alţii îl primesc. Unii sînt sclavii unei psihologii, alţii ai unei ambianţe ori, pur şi simplu, ai unei întâmplări. Unii sînt determinaţi de interior, alţii de exterior. Anatole France descrie în *Histoire contemporaine* cazul unui erou, Vercingetorix, care-şi schimbă tot caracterul numai fiindcă s-a observat că posedă o păreche de mustăţi galice.

Aceasta din urmă e şi metoda d-lui C. Petrescu. Eroii săi sînt fără personalitate, nu pot domina evenimentele. Din contră, acestea din urmă îi domină, îi poartă legănaţi de capriciul lor. Virgil Miclescu, din *Adevărul,* îşi schimbă toată viaţa conjugală din cauza unei simple minciuni inofensive. El trebuie să suporte de-a lungul vieţii tirania personajului imaginar — Bunea — alias Putois —, pe care 1-a creat dintr-o necesitate ridiculă. Vidran, din *Cariera lui Vidran,* ajunge să-şi facă o strălucită carieră din legendele care se împletesc în jurul unei de-

raieri. Din cîteva fapte banale, cu caracter de simplă anecdotă, nasc şi cresc împrejur personaje cu calităţi sufleteşti nebănuite pînă atunci.

Din această metodă de tratare artistică decurg o serie de consecinţe. în primul rînd, eroii d-lui C. Petrescu sînt mediocri ca valoare sufletească. Nu sînt nici arivişti, nici declasaţi. Sînt pur şi simplu anonimi modeşti ai vieţii de -provincie, săraci, lipsiţi de voinţă şi de iniţiativă.

Viaţa provincială îi intoxichează lent cu monotonia ei, mutilîndu-le pînă la automatism sufletul. Plictiseala apasă, cu aripi de plumb, asupra lor. Repetarea stereotipă a aceloraşi acte, a aceloraşi conduite îi suprimă încetul cu încetul. în tinereţă apar un moment aprigi, dîrzi, plini de resurse, de energie, de ideal. Pe urmă, viaţa îi îndoaie încet, cu ochii în jos, către pămînt. Şi ei au iubit, au sperat, au clădit în vis. Nu s-ar zice, însă, priviţi în banalizarea, mai tristă ca moartea, pe care le-o aduce vîrsta şi grijile. Mediocritatea tragică a acestor oameni, care-şi suportă pasiv existenţa, pe care o singură schimbare în decorul lor de carton îi zăpăceşte, fantoşe de „guignol" fără voinţă, animaţi de sfori nevăzute, toate acestea amintesc de A. Cehov. Un pesimism potolit, căruia îi place să-şi bată joc de iluziile tinereţii, o dezamăgire care se răzbună cu sarcasme, ridicînd vălul asupra banalităţii vieţii, iată, pare-se, concepţia de viaţă a autorului. Tiranizaţi de viaţă, eroii d-lui Cezar Petrescu n-au psihologie, fiindcă n-au personalitate. D~sa nu creează nici tipuri, nici măcar portrete specifice. Indivizii pe care-i descrie sînt toţi la fel. Aceasta nu înseamnă însă că dl. Cezar Petrescu nu e psiholog. înseamnă numai că eroii d-sale au o singură psihologie : aceea a lipsei de psihologie. Şi că în acest gen excelează d-sa. Nu descrie *tipuri,* dar analizează perfect *atitudinile.* Un „tip" presupune o sistematizare raţională a unei serii de acte convergente, logice dintr-un anumit punct de vedere. Atitudinea însă n-are nici o consecvenţă, ea poate fi luată izolat şi e totdeauna reacţiunea sufletească a oamenilor fără caracter bine definit. Dl. Cezar Petrescu descrie iarăşi foarte bine *situaţiile,* adică complexul de j atitudini diferite în jurul unui fapt oarecare, poziţia luată de fiecare erou în fata acestui fapt, care-i modifică existenţa.

O a doua consecinţă a acestei metode artistice e relativă la formă. Dacă evenimentele sînt creatoare de caractere, dacă „subiectul" e în centrul preocupării, urmează că toată atenţia trebuie îndreptată către tratarea lui, către perfecţia compoziţiei. Dl. Cezar Petrescu îşi compune subiectele ou o artăi desăivîrşită. „Metier"-ul, ştiinţa tehnică sînt perfecte. Dozarea elementelor, legătura între ele, gradaţia, totul e desăvîrşit. Nu mai vorbim de stil, care, deşi uşor impersonal, e de o rară puritate.

Din aceste variate însuşiri, literatura română a viitorului poate aştepta mult de la dl. Cezar Petrescu.

1924

LUCIAN BLAGA

Caracterizarea operei d-lui L. Blaga e uşoară pentru critic. D-sa are o concepţie estetică pe care şi-a manifestat-o în diverse articole. Din aplicaţia ei consecventă rezultă poezia, la oare nu se mai adaugă decît ceea oe aduce orice poet : imaginea şi tehnica poetică. Se întîlneşte rar în artă o aşa de ajustată alianţă între un poet şi un teoretician estetic, o -fiinţă dublă, ale cărei ambe ipostaze concură să ilustreze aceeaşi convingere finală. Poezia ieşită dintr-o atitudine filosofică asupra lumii, produs intelectualizat de concepţii filosofice, iată ceva care se întîlneşte rar de tot la noi. De aici, lipsa de înţelegere, de afinitate reciprocă între poetul ardelean şi mediul românesc. Primit la început cu un entuziasm în care intrau mai mult motive naţionale (primul poet al Ardealului realipit) decît comprehensiune artistică, dl. L. Blaga a trebuit să sufere în urmă o campanie a cercurilor tradiţionaliste, pe cît de neinteligentă, pe atît de nedreaptă. Concluzia care se impune ca bilanţ obiectiv al acestui proces e că poezia d-lui L. Blaga e un produs exotic şi ca atare izolat în mediul nostru artistic. Să vedem care sînt motivele.

Cu o formulă pedantă, pentru oare ne cerem scuze, ne permitem să constatăm aici că începuturile noastre culturale sînt caracterizate de două tendinţe : una raţionalistă, cealaltă naţională.

Explicarea celor dintîi e în influenţa, pe de o parte, bizantină, pe de alta, franceză — continuînd pe cea greco-latină, în care s-a plămădit mentalitatea noastră modernă. Fie prin canalul Greciei, fie prin acela al Franţei, raţionalismul antichităţii, acela care lua drept măsură a tuturor lucrurilor criteriul raţiunii şi al logicii, ne-a servit drept universal model de gîndire. In al doilea rînd, odată cu trezirea conştiinţei naţionale din punct de vedere politic, sufletul românesc a început să se caute, să-şi caute rădăcinile în masele adînlci ale poporului şi — ca la toate popoarele îndelung aservite — reacţia naţionalistă a luat de multe ori forma şi excesele grandomaniei naţionaliste. Din naţionalism raţionalist e formată toată mentalitatea noastră modernă.

Nimic din aceste două caractere la dl. L. Blaga. Temperamentul d-sale e mistic. Se ştie ce înseamnă aceasta : o mentalitate care exclude peste tot diferenţierea şi relativismul. Existenţa apare uniformă, înecată într-o lumină cenuşie, în negura căreia nu e posibilă nici o distincţie. Toate obiectele şi fenomenele se aseamănă pînă la identificare. Nici opoziţia cea mai elementară între conştiinţa noastră şi lumea exterioară, între *eu* şi *non-eu,* cum zic filosofii, nu se poate stabili. Individualitatea dispare topită în haosul împrejmuitor, oare o înghite în absolutul său. Absolutul, iată forma la care tind misticii. Fiindcă diferenţierile ori individualizările nu simt posibilte, nimic nu e contingent ori relativ. Cum se spunea în evul mediu, totul e implicit, totul e dat, orice fenomen există de totdeauna. In asemenea condiţii, individualismul e o ambiţie stearpă. Singura realitate e anonimatul, contopirea în marele tot. Dar dacă e vorba de impersonalizare, cea care ni se prezintă mai repede în minte e aceea socială : individlul va dispărea înghiţit de colectivitate.

Condiţiile exterioare de distincţie odată dispărute, e firesc ca facultatea mentală care le percepe, aceea care stabileşte comparaţii şi diferenţe între fenomene, raţiunea, să se atrofieze şi ea. Raţiunea e relativistă : ea nu ne poate da informaţii decît despre întîmplări izolate. Comunicarea cu marele tot, cu absolutul nu ne poate veni decît prin intuiţie ori instinct. E starea de extaz, de contemplaţie.

• Se poate spune că orice poet, chiar acei care nu împărtăşesc aceste concepţii, sînt într-o anumită măsură mis-

tiei. Prim puterea imaginii, a metaforei oare permite orice comparaţie, deci asimilare, poetul topeşte diferenţele pe oare îndărătnicia naturii (aşa de rebelă la identificări sumare !) i le pune în oale. în orice caz, orice poet mare are mai mult ori mai puţin sentimentul religios al unităţii cosmosului. Marele poet englez Keats avea obiceiul să spună : „Natura poetică n-are nimic specific. E pretutindeni şi nicăieri, ea n-are caracter."

Dl. Lucian Blaga e mai mult decît atît. D-sa n-are numai instinctul universalist al poeziei, dar şi o concepţie clară, intelectuală, care-i justifică atitudinea mistică. Cum s-ar zice : o raţiune a iraţionalului, ceea ce dovedeşte că, chiar cînd profetizezi identitatea tuturor lucrurilor, nu poţi scăpa de contrazicere, sancţiune ultimă care dovedeşte, ca ultim argument, anarhia totală a acestui univers.

Dl. L. Blaga întrevede abrogarea totală a oricărui relief care să ne permită distincţia lucrurilor. „Psihologismul atît de iubit înainte e încetul pe încetul părăsit. In dramă, în roman, eroii sînt tot mai mult simple «idei înzestrate cu voinţă», idei ce mişcă din adîncimi nebănuite omenirea... în pictură şi sculptură linia nu mai urmăreşte conturul accidental al naturii, ci creează în simplificări viguroase şi monumentale o viaţă substanţială pe un plan ireal. De-a rîndul în artă impresionismul relativist şi nuanţat face loc tendinţei hotărîte spre absolut... Individualismul l-am moştenit de la generaţia trecută, şi cu moştenirea aceasta blestemată vrem să creem o spiritualitate ce nu poate fi dieciît un produs colectiv... A crea întru .absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, colectiv." (L. Blaga : *Stiluri fundamentale, Arhiva pentru ştiinţă şi reformă socială,* nr. 1-2, 1924, p. 127.) Sau *mm* departe : „Niciodată Europa n-a suferit pe urma individualismului ca astăzi. Individualismul îşi face cele din urmă socoteli... Organizarea sufletelor se face în semnulJ absolutului. Forţe anonime vor crea noua împărăţie a spi- î ritului. în ea nu se va putea intra decît anonim..." *(Ibid.,* p. 130.) Astfel, idealul estetic e lipsa de personalitate, de diferenţă, de relief, întunecarea originalităţii, a tehnicii specifice, contopirea în absolut, în colectiv, în anonim.

în noul volum de versuri *In marea trecere,* aceeaşi atmosferă. Poetul se ridică contra evoluţiei, transformării, fiindcă aceasta individualizează, relativizează. Numai imanenţa e absolută :

Opreşte trecerea.
Ştiu că unde nu e moarte, nu e nici iubire,
Şi totuşi, te rog :
Opreşte, Doamne, ceasornicul cu care
Ne măsuri destrămiarea.

Panteismul se vede din versurile :

Viaţa mea a fost tot ce vrei,
cîteodată fiară,
cîteodată floare,
cîteodată clopot — ce se certa cu cerul.

Cuvintele ajută şi ele la precizare, la individualizare. Pe cît se poate, ar trebui evitate, aşa precum o preconizează şi alt mistic, Maeterlinck :

Zic : Tată, mersul sorilor e bun.
El tace — pentru că-i e frică de cuvinte.
El tace — fiindcă orice vorbă la el se
schimbă-n faptă.

Atmosfera aceasta e şi mai bine redată în unele poezii în adevăr frumoase, pe care nu ne permite lolcul să le mai • reproducem : *Sufletul satului, Lucrătorul, Un om s-apleacă peste margine.*

Cu această mentalitate poetică, dl. L. Blaga nu aduce nimic local, nimic care să poată fi" gustat prin înţelegere la noi. Poezia aceasta, răsunet intelectual al unor influenţe moderne din Apus, nu va fi apreciată decît de o clasă de intelectuali.

Ea e foarte asemănătoare şi ca doctrină, şi ca tehnică cu „unanimismul" lui Jules Romains şi adeseori cu Paul 'Claudel. Ni se pare, însă, că cultura franceză a avut o slabă influenţă asupra d-lui L. Blaga.

Mistieismiul modern german a avut o înrâurire mai decisivă asupra formaţiei poetului ardelean. Mişcarea aceea, mai mult sau mai puţin unitară, care e reprezentată în

filosofie de contele Hermann Keyserling, în teatru de G. Kaiser, ale cărui personaje au nume generice (viaţa, ambiţia, virtutea etc), în poezie de Rainer Măria Rilke şi cîteodată de F. Werfel. La noi, o asemenea filosofie se pare că e practicată de V. Pârvan prin formulele sale : „dezindividualizare, destendenţionalizare, deznaţionalizare" (cerem scuze cetitorului...).

Fiindcă dl. L. Blaga şi-a justificat teoreticeşte crezul, avem dreptul să-l discutăm.

Afirmaţia d-sale că cultura modernă elimină individualismul ni se pare mai mult decît discutabilă. Valoarea unică azi în artă — şi în alte domenii — e specificul, originalul: Se dau premii pentru tot ce e nou, invenţie negăsită încă. Progresismul, conduită care vrea veşnic schimbare, adică veşnic noutate, e tocmai caracteristica timpurilor moderne. De asemeni, relativismul evoluţionist. Afară de unele cercuri germanie, nicăieri nu vom găsi directiva, indicată de d-sa. Din contra, colectivismul spiritual, conformismul, anonimatul e caracterul mentalităţii primitive de la aurora civilizaţiei. Ideea că totul e amestecat în tot, că toate lucrurile participă între ele, constituie tocmai mentalitatea sălbatecilor descrişi de Levy-Bruhl. Aceste societăţi nu cunosc individul, fiindcă nu pot face diferenţieri ori distincţii. Individul e o apariţie tîrzie a civilizaţiilor înaintate. De apariţia lui se leagă progresul. Mai mult decît atît, de noţiunea de individualizare e legată şi semnificaţia biologică a vieţii. Trăim tocmai fiindcă ne deosebim, fiindcă ne desprindem de alţii. Moartea e legată de încetarea unei cunoştinţe specifice. Numai individul moare, speţa e nemuritoare, dar aceasta nu importă. Contopirea în marele tot înseamnă înăbuşirea vieţii. Plecat să corecteze excesele raţionalismului şi ale individualismului, pe care le recunoaştem în adevăr excesive în timpurile noastre, dl. L. Blaga aduce un medicament aşa de virulent, încît omoară întreg organismul. într-o privinţă, şi moartea e un remediu, mai ales pentru unii doctori. Doar un doctor englez citat de Villiers de ITsle Adam spunea : „Entre mes mains les malades peuvent perdre la vie, jamais l'espoir". Să dai speranţe în locul vieţii e cam puţin. Cîţi bolnavi vor primi drastica doctorie a d-lui Blaga ?

Noroc că viaţa e aşa de îndărătnică, încît, urmînd de aproape individualizairea, trece uşor peste speculaţiile paniteistioe.

însăşi reactiunea d-lui Blaga nu constituie, de fapt, decît un nou individualism : individualismul antiindividualist. Orice-ar face, d-sa nu poate scăpa de caracterizare, de specificitate. Şi caracteristica d-sale e ura contra caracterizării. Dar e tot o particularitate. Cît trăim şi ne mişcăm, ne opunem unii altora, ne definim *în contra* altora. Acesta e şi sensul prezentei discuţii.

Antrenat de problemele pe care le pune ca gînditor dl. L. Blaga, am vorbit prea puţin de calităţile sale remarcabile de poet. Vom reveni poate cu altă ocazie.

1924

D. *D. PĂTRĂŞCANU*

(TREI COMEDII)

Ne gîndeam încă de mult la aptitudinile d-lui D. D. Pătrăşcanu pentru teatru. Multe din nuvelele sale sînt scene dialogate. Comicul lor reiese din conversaţia personajelor, din ceea ce vorbesc, ca reflex exterior al structurii lor sufleteşti. Astfel, cele trei comedii prezentate acum nu mai sînt o surpriză.

S-a scris de mai multe ori că dl. Pătrăşcanu e singurul discipol al lui Caragiale şi, împreună cu marele maestru, singurii autori comici români. Trebuie să recunoaştem, în adevăr, că genul acesta nu e foarte frecvent la noi Românul nu e, desigur, trist din fire. Ca orice meridional, fruntea lui nu e încreţită de griji adinei, iar sufletul sau ştie să se destindă cu o glumă din cele mai sumbre situaţii. Ţăranul moldovean are chiar o ironie adîncă şi fină. Veselia burgheziei româneşti e însă de multe ori primitivă şi grosieră. Tipul lui Mitică, inventator de calambururi ieftine şi nesărate, face ravagii în lumea noastră mijlocie. O dovedeşte tirajul uriaş al ziarelor de felul *Tiribombei.* Aceasta fiindcă rîsul, sub forma spiritului, e poate cea mai înaintată formă de civilizaţie. El e un derivativ ingenios pentru impulsiune sau violenţă. E în acelaşi timp cea mai inocentă sancţiune socială. Rîsul şi inchiziţia nu trăiesc împreună. Numai în ţările cu adevărat superioare cineva poate fi omorît de ridicol.

Comicul naţional românesc e cel popular. In afară de acela, restul e confuz, încă £n stare de formaţie, de cele mai multe ori împrumutat după răsuflate clişee care, după ce cutreieră toată Europa, ajung în declinul lor şi la noi. Iată de ce literatura românească nu numără decît doi umorişti. Băgaţi amîndoi subt aceeaşi etichetă, ei sînt veşnic supuşi la asimilări sumare şi pripite. Cu toate acestea, esenţa comicului la dl. Pătirăşoanu e alta declît la marele Caragiale.

Acesta din urmă găsea ridicolul într-un contrast de natură socială. Se ştie că el biciuia maimuţăreala liberală şi constituţională. El combătea o clasă şi o atitudine politică.

La dl. D. D. Pătrăşcanu comicul e individual. El nu e al unei clase, ci e legat de psihologia personajului, de structura lui sufletească particulară. Eroii lui Caragiale se aseamănă, formează un grup atins de aceleaşi lacune. Cei ai d-lui Pătrăşcanu sînt diferiţi, fiindcă lipsurile lor sînt specifice fiecăruia. Initr-o parte, comiic sociologic, dincolo, comic psihologic. Această stare psihologică, care determină ridicolul la eroii d-lui Pătrăşcanu, nu e însă legată permanent de caracterul personajelor. Ea nu iese din predispoziţii adinei de educaţie ori ereditate. Din contra, e trecătoare, e determinată doar de o situaţie efemeră, care, odată dispărută, permite eroului să intre în normal. Eroii aceştia *nu sînt* ridicoli prin firea lor, prin caracterul lor. Ei *devin* în urma unei împrejurări. Sînt oarecum la bariera între comic şi normal, într-un fel de echilibru 'instabil. E ide ajuns ca să intervină o întîmplare neaşteptată ca să deplaseze balanţa către partea ridicolă. Mai înainte însă de această împrejurare, ei sînt oameni simpli, corecţi, normali. Comicul e al *situaţiei,* nu al lor. Ei îl suportă oarecum, fără să fie în totul responsabili. Caracterul acesta mixt de comic şi normal iese din natura sentimentală a d-lui Pătrăşcanu. D-sa nu e mizantrop, aşa cum sînt marii satirici. E mai degrabă înduioşat, lăsînd responsabilitatea anecdotei pe sama hazardului.

Dar dacă nu e mizantrop, e de multe ori *misogin.* Din cele trei comedii, două — cele mai reuşite — au ca temă răutatea, uşurătatea, absurditatea femeiască. Bărbatul apare o victimă blîndă, resemnată în faţa exploatării femeii prin arma căsătoriei. Ori se arată direct, ca în piesa *Cine răspunde,* toate meschinăriile, inconvenientele, mi-

zeriile pe care le impune viața conjugală bărbatului, ori se evidențiază, ca în *Actul al șaselea,* prozaismul inevitabil la care duce cele mai romantice îndrăgostiri. Şi e luată ca model cea mai tipică dintre toaite, aceea a lui Romeo şi Julieta. Prin fantezia d-lui Pătrăşcanu, dragostea amanților de la Verona se sfîrşeşte burghez, uman, printr-o sănătoasă căsătorie, aşa cum o cere codul şi societatea. Dar a doua zi încep acrelile, suspeetările, egoismul. Julieta îşi găseşte un amant, pentru ca să rămîie în linia vieții, aşa cum se întîmplă de obicei, nu în aceea a idealului, cum vrea Shakespeare. E în această piesă un fel de rancună contra vieții, un fel de amară dezamăgire care se răzbună.

I Pictura femeii după dl. D. D. Pătrăşcanu, care o începuse încă din schița *Telegramă,* e foarte înrudită cu aceea a nordicului A. Strindberg. Bineînțeles, mai puțină tragedie şi mai ales mai puțină metafizică. Dacă autorul îşi arată înduioşarea față de comicul masculin, e inexoraibil în amărăciune cu cel feminin. Umor tolerant pentru bărbați, ironie incisivă pentru femei, iată formula dublă, diferențiată pe se^e, a comicului d-lui Pătrăşcanu.

Nu mai amintim de calitățile literare ale acestor piese ;
11*l* experiența şi autoritatea autorului e de mult consacrată.

1924

PAUL ZARIFOPOL

(VEDENII)

Barbey D'Aurevilly, care era un fel de geniu ratat, devenit stîlp de cafenea bulevardieră, cu gust pentru paradox şi strălucire lugubră, avea obiceiul să spună că „numai fantasticul e real".

E în psihologia unui Edgar Poe, Hoffmann ori Villiers de lTsle Adam o bună trăsătură de blazare şi tocire a sensibilității, înrudită cu paralizarea pălătuşului la unii bogați lipsiți de poftă de mîncare, care urmăresc astfel un apetit pierdut în stimulentele muştarului ori a sosurilor picante, după cum fumătorii de bectimis ajung cu timpul la țigaretele Caporal. Dar mai e ceva. In nevoia de fantastic şi bizar, în gustul pentru rar, nebănuit, inedit, se învederează o structură de suflet aristocratică. Vulgului i se pot servi valori comune. El urmăreşte numai ceea ce e sancționat de bunul-simț nivelator şi mijlociu.

Individul care disprețuieşte societatea, specimenul de elită se îndepărtează instinctiv de ceea ce e atitns de sufragiul majoritar. El are o filosofie, o teorie a cunoaşterii selectivă numai pentru raritate, pentru fenomenul unic ce nu poate fi redus la serie.

Aristocratismul acesta intelectual e evident la Edgar Poe şi Villiers de Tlsle Adam, după părerea noastră maeştrii neîntrecuți ai genului. La discipolii lor de tot felul, de la Meyrink la Hans Heinz Ewers, mai puțin vizibilă — aceeaşi înclinare e totuşi prezentă.

Predilecţia d-lui Paul Zarifopol pentru acelaşi gen ne permite să-l înţelegem puţin, să vedem ceva mai clar în complexitatea spiritului şi a minunatului său talent, aşa de rebel la analiză. Dl. Zarifopol are oroare de drumurile bătute. Preferă cărările singuratice. Opera d-sale critică e o violentă denunţare a gustului comun, un sîngeros masacru al valorilor recunoscute. Ii plac puţine lucruri din cele oare ne plac la toţi şi uneori îi plac tocmai acelea care ne displac nouă. Dacă sufragii unanime au recunoscut în Maupassant un mare creator de viaţă, aceasta l-a enervat şi l-a făcut să scrie un remarcabil şi ingenios articol şi să arate toate părţile vulnerabile din marele scriitor francez, uitînd bineînţeles (ca în toate polemicile) calităţile lui. Il supără de asemenea pe dl. Zarifopol manifestările colective de admiraţie la zile onomastice ori de naştere. Ce sînt aceste mofturi de sentimentalism familial, transpuse în ordinea publică, care se cheamă comemorări ? Renan a plătit atunci o datorie cel puţin egală cu admiraţia publică care-l înconjoară. Curentele actuale pentru misticism, bergsonism, ocultism, extremnorient etc. îl irită tocmai fiindcă sînt curente, adică ' adeziuni în masă la o idee.

Aşadar, rezervă totală faţă de critica literară oficială şi majoritară. Astfel ne explicăm cum, foarte sever pentru Renan şi Maupassant, indulgent pentru France şi Caragiale, dl. Zarifopol are o admiraţie aproape lirică pentru romanul d-lui Minulescu.

înseşi genurile accesibile unui grup mai mare îi dis-; plac d-sale : cel didactic, sentimental, filosofic, moral. Literatura de sentiment îi repugnă prin vulgaritate, cea de idei îl plictiseşte prin pedanterie, cea morală îl indignează prin ipocrizie. Cercul admiraţiei d-sale se strîmtează prin eliminări succesive pînă la o întindere foarte redusă. Entuziasmul generos nu e facultatea principală) a caracterului d-lui Zarifopol. Dar nici dispreţul rece/; distant. Mai degrabă verva violentă, care atacă neeruţă-; tor. Un aristocrat admiră puţine lucruri, fiindcă trăieşţş o viaţă închisă, izolată de pulsul plin de sevă a societăţii în straturile ei adinei. Gustul aristocratului are ceva din; amintirea ancestrală a vieţii de castă boierească : recluziune, rezervă, bariere, izolare.

în această grădină, din care s-au azvîrlit minuţios toate buruienile, au rămas totuşi cîteva flori cu îngrijire cultivate. După ce am văzut ce nu-i place d-lui Zarifopol, să vedem ce-i place. D-sa e o figură autentică de intelectual într-o ţară care nu cunoaşte o asemenea speţă. Se numeşte intelectual un om care gîndeşte liber, fără prejudecăţi, fără filistinism. Curajul de a privi adevărul în. faţă, chiar de n-ar fi decît adevărul personal, subiectiv : sinceritatea deplină cu propria conştiinţă, gîndul de a nu ascunde nici o minciună, oricît de dezagreabilă ar fi risipirea ei, sînt virtuţi pe care nu le recunoaşte cărturarul român, totdeauna practic interesat în vreun „parti-pris", pedagog mercantil care tinde să scoată din tot ceva util, dacă nu pentru el, măcar pentru societate, ori limbut platonic care mimează o teorie ori o părere, fiindcă reputaţia de scrib e bine cotată. Curajul intelectual al d-lui Zarifopol întrece stadiul nostru cultural. Iată deci o primă valoare pe care o preţuieşte, fiindcă o găseşte în sufletul său propriu : respectul cerebralităţii, al inteligenţei pure. Dl. P. Zarifopol îşi caută modelele tocmai în secolii raţionalismului francez : La Rochefoucauld, Moliere, Voltaire. Luciditatea brutală ori ascuţită, neînşelată de nici o aparenţă, cruzimea privirii pătrunzătoare şi reci îi convin de minune.

O astfel de inteligenţă însă îngheaţă. Ea lasă sufletul singur cu sarcasmul lui. Un fel de monotonie strălucitoare urmează. în viaţă mai trebuie ceva care să distreze, să consoleze — cum zicea Nietzsche — de durerea de a trăi. O viaţă pur cerebrală e prea uscată. Şi atunci dl. Zarifopol îşi aliază arta. Dar oare ? Mai bine zis, care manieră de artă ?

Pentru un aristocrat cerebral şi rafinat, care exclude mai mult decît primeşte, un singur fel de artă poate fi "acceptabil. E tocmai cea mai inutilă, aceea care e un simplu joc, o inocentă distracţie fără pretenţii.

(Cum încep *pretenţiile,* începe şi burghezismiul : nobleţea nu *pretinde,* fiindcă are.) Oscar Wilde spunea că numai voluptatea ţigării e complectă : e delicioasă şi nu. satură complect. Dl. P. Zarifopol îlşi însuşeşte această definiţie, aplicînd-o artei.

Există o artă cu conținut bogat de idei, de sentimente, de viziuni, de fapte artistice. Aceasta e valabilă pentru toată lumea, pentru toate clasele : Shakespeare, Goethe, Tolstoi. De aceasta are nevoie vitală toată lumea civilizată. E *arta-necesitate.* Există însă o alta, restrînsă la înțelegerea unui grup mai mic de inițiați, de artiști, cu un cuprins restrîns, însă cu delicateță selectat. E *arta-lux.* Aceasta e un simplu joc inutil, derivativ al plictiselii, al spleenului pe care-il suportă fatal aristocratul. Arta fantastică e dintre acestea : un expedient contra urîtului. Arta-lux presupune arta-necesitate, după cum florile şi bijuteriile presupun hainele ori rufăria.

Aşezați acum o asemenea, sensibilitate, o asemenea cultură, o asemenea inteligență într-un mediu intelectual proaspăt ieşit din negurile barbariei orientale. Fiecare zi va aduce prilejuri de ofense, de dezgust, de revoltă. Schimbați Versailles-ul cu Ploieştii şi înțelegeți cită indignare rezultă din conflictul acesta între om şi societate.

De aici amărăciunea d-lui Zarifopol, mai mult decît atît, am zice dozesperarea, carie rezultă din paginile criticii d-sale. E un fel de rancună care nu se spovedeşte, dar care e prezentă într-o mulțime de judecăți. Ea se transformă, cum e obiceiul la naturile intelectuale, în sistem filosofic şi pedepseşte universul cu un fel de anarhism destructiv, pentru cele cîteva mizerii personale. Şi ca toți oamenii metafizic indignați, se efectuează o nevoie de răsturnare a tuturor valorilor. Cutare lucru prețios va fi declarat inferior, altul, mai mediocru şi mai uitat, ridicat în rang. Şi făcînd aşa, filosofului i se pare că restabileşte justiția imanentă. De fapt, dl. Zarifopol face foarte delicat şi indirect procesul societății româneşti. Dar tocmai aceasta e şi misiunea personalităților puternice. Plecînd de la o mică prefață la un volum de traduceri, am alunecat prea departe. Despre dl. Zarifopol şi talentul său nu se poate vorbi dezorientat. Ne trebuie o ipoteză ca să ne introducem pînă la el. Chiar cînd această ipoteză nu e cea dreaptă.

1925

G. *TOPÎRCEANU*

Cunosc o mulțime de oameni, perfecți în toate, pe socoteala cărora nu s-ar putea înjgheba nici o ponegrire şi care-s însă suspectați fiindcă îşi permit să fie spirituali.

Multă vreme economistul german W. Sombart a fost privit cu neîncredere fiindcă îşi presăra indicele numere ori abstractele legi monetare cu o vorbă de spirit. In țara noastră, un om de seriozitatea sufletească a lui Petre Carp a dat ocazie la atîția imbecili să-l disprețuiască ca pe un simplu zeflemist, fiindcă, îngrozit de realitatea timpului său, ca şi Figaro a lui Beaumarchais, rîdea ca să nu plîngă. De această prejudecată a gogomanilor şi filistinilor a avut să sufere şi subtilul, simțitorul poet care a fost* Topîrceanu.

Vor fi fiind mulți fini cunoscători în țara aceasta care se abțin să-i atribuie epitetul de mare poet, fiindcă, alături de poeziile lui de o definitivă frumusețe, a scris şi cîteva parodii mai uşoare ori pentru că unele din lucrările lui, în fond grave, au fost publicate sub rubrica de „cronică veselă". Alții motivează poate această atitudine pe o teorie estetică. Aceştia sînt deprinşi cu axioma că poezia tipică e de cînd lumea plîngătoare, sentimentală, tristă, plină de nopți cu lună, de imagini delicate, din care n-au voie să lipsească fluturii, trandafirii, amorul neno-

* V. *Notele* de la sfîrşitul volumului (deşi textul inițial a apărut în 1925, am folosit varianta uşor modificată din 1937, tipărită la moartea poetului).

rocit, femeia suavă etc. Pe scurt, poezia trebuie să fie sentimentală, şi rîsul tocmai nu e. Pentru prima afirmaţie privitoare la obligaţia de sentimentalism a poeziei, sîntem aproape de acord. Pentru a doua, însă să ni se dea voie să atragem atenţia că rîsul, ca şi comicul, e un sentiment — şi dacă se poate spune — un sentiment serios, fiindcă e o atitudine în faţa vieţii şi fiindcă e pînă la un punct un fel de soluţie filosofică,

Fireşte, există rîs şi rîs. Una e comicăria ieftină, floare de circ, şi alta e rîsul-atituidine, comicul intelectual izvorît ca derivator al seriozităţii la cei care găsesc că, la urma urmei, tot distracţia e cea mai înţeleaptă sancţiune aplicată urîţeniilor din această lume. E adevărat, s-ar putea susţine că poezia e incompatibilă cu insensibilitatea, cu răceala perfectă (deşi Paul Valery a demonstrat teoretic şi practic contrariul; dar să admitem că el e o excepţie). Comicul, însă, e tocmai o probă de sensibilitate.

Dar toate acestea sînt digresiuni în treacăt. Ele n-au de scop să justifice dacă un poet ca Topîrceanu are sau nu voie să sicrie versuri umoristice, fiindcă el poate fi judecat şi pentru poemele lui integral grave, destul de numeroase pentru a caracteriza un poet.

Andre Gide defineşte undeva clasicismul „un romantisme dompte". Cu cît poate cineva să-şi canalizeze, să-şi sublimeze pornirile emoţionale primare, cu atît arta lui e şi mai personală şi mai sugestivă.

în fond, procedarea artistică, ca şi caracterul moral adevărat stau în inhibiţie. Filtrarea naturii prin voinţă şi demnitate, prin bun-gust şi luciditate duce la valoarea morală, ca şi la cea estetică. E o prejudecată să credem că poezia e impulsivitate pură. Nici chiar poezia romantică disperată nu scapă de cenzura intelectuală. Cu atît mai mult cea clasică.

Asistăm, de la război încoace, la o renaştere a versului clasic. Baudelaire, care e primul poet critic lucid — am zice primul poet în adevăr inteligent —, e luat drept precursor. Arta lui, făcută din intelectualitate şi măsură exclude, ca printr-o logică de fier, zburdălniciile, frivolitatea, precum şi lipsa de ţinută artistică, şi — în genere — acea neglijenţă sufletească prea obişnuită pînă la el. Astăzi Paul Valery reprezintă aceeaşi severă atitudine, poate cu oarecare exagerare.

Topîrceanu se apropie şi el de acest punct de vedere. Clasicismul său, făcut din cerebralitate, din cenzură severă a inteligenţei, il aşază printre făuritorii poeziei neoclasice.

Atenţiunea specială pe care cel mai savant mînuitor al tehnicii poetice româneşti o dă aspectului formal al poeziei nu e numai o meticulozitate de profesionist niţel maniac. E o chestiune de fond, nu de formă. La Topîrceanu, intelectualitatea se coboară pînă la tehnică, pînă la materia fizică a versului. Perfecţiunea estetică a poeziei sale izvorăşte din atitudinea sa lucidă, inteligentă în faţa lumii. El crede că pornirile instinctive, ca şi sentimentalitatea dezmăţată sînt aspecte urîte ale vieţii. Sircirtul său critic îi spune că a prezenta o emoţie fără haină decentă, care trebuie s-o îmbrace, înseamnă a fi ori grosolan, ori ridicul.

La Topînoeanu, între cunoştinţa intelectuală si cea poetică este o perfectă armonie şi colaborare. Materia poetică se selecţionează după legile logicii, ale criticii, ale bunului-simţ.

Puţini poeţi români au ajuns la atîta perfecţiune a versului prin elaborarea severă a materialului ca Topîrceanu. Citiţi *Balada morţii* ori *Balada iernii.* Se poate spune că el e primul poet clasic român, dacă clasicismul apare înţelesul pe care i l-am dat mai sus. Alecsandri era şi el un clasic, dar im clasic preartistic, am zice un *clasic psihologie,* nu un *clasic estetic.* La el, echilibrul ieşea din nlaitura sa sufletească, nu din iartă lui. De asemeni la Coşbuc. La Topîrceanu clasicismul reiese"din elaborarea artistică a poeziei. Echilibrul său sufletesc e cucerit, nu e dat apriori. El n-a fost un burtă-verde mulţumit, deşi natura a pus în el o sănătate excepţională. Armonia şi împăcarea la el sînt efectul unei lupte adinei, al unei victorii în care materia amorfă e turnată într-o formă. Zbuciumului elaborării îi urmează calmul creaţiei. Alecsandri era clasic, fiindcă era născut aşa ; Topîrceanu, fiindcă se învingea şi se depăşea. Şi la urma urmei, omul nu interesează ; po-

etul, însă, se defineşte clar prin ceea ce exprimă. Şi ne e deajuns opera ca să-1 putem clasifica.

Analiza psihologică ne duce pe -acelaşi drum ca şi cea estetică. Nimic mai curios ca structura sufletească a acestui poet. Inteligența s-ar putea defini : neutralizarea bine dozată a tragicului cu comicul.

Cu toată luciditatea sa cerebrală, există în Topirceamu un bogat fond sentimental. Dar este prezentat astfel încît de-abia se întrezăreşte. Rareori un vers îl trădează. Sentimentalismul lui Topîrceanu e şi el critic, inteligent. Versurile oare i se par prea emoționate le exprimă cu rezervă, ca între ghilimele, avînd parcă aerul că se scuză. Un sentimental umorist e un caz sufletesc din cele mai originale. Ne gîndim la exemplare ca Theodore de Banville sau Laforgue. Şi pe cînd majoritatea poeților români uzează coardele, mereu aceleaşi, ale unei monotone paupertăți psihice, la Topîiroeanu contrastele de tonalități sufleteşti permit cele mai variate efecte.

Umorul său, consecvent cu aceeaşi linie a bunului-gust şi a măsurii, nu cade în glume, nici în bufonerie, nici în farsă. E atitudinea „pince sans rire", poate cea mai subțire formă a comicului. Înzestrat cu ea, Topîrceanu nu se cruță nici pe el, nici pe alții. Treice în revistă toate peregrinările sale de boem, de artist amorezat de libertate, de libertate înainte de orice.

Faptul divers are la el o semnificație mai generală. Astfel, odiseea sa de-a lungul multor diverse odăi cu chirie e identificată cu scurgerea însăşi a vieții printre fapte inutile sau inconştiente.

Nota boemului sentimental e, ia rîndu-i o contribuție inedită la istoria literaturii române.

Am avut pînă la Topîrceanu poeți declasați, ratați, neadaptați de tot soiul. Boemi, însă, în sensul occiden-v; tal, n-avusesem încă. Adăugați la toate acestea că Topîrceanu e cel mai virtuos dintre făuritorii versului român în momentul de față, că arta lui poetică a atins perfecțiunea, şi asta tocmai prin procesul descris mai sus.

1925

MATEI CANTACUZINO

Aş vrea să schițez în cîteva cuvinte întîrziate, dar cu atît mai reculese, fenomenul moldovenesc care a fost moartea lui Matei Cantacuzino.

Dacă progresul înseamnă diferențiere, regionalismul — dealtfel aşa de compatibil cu toate sentimentele umanitare — întreține una din originalitățile parțiale care, împreună cu altele, dau tonalitatea unui popor.

Matei Cantacuzino a fost emblema moldovenismului, cu toate notele sale specifice, dar mai ales cu acea artistică combinație între realitate şi imaginație, între fantezie şi bun-simț, care stigmatizează vizibil pe românul l de *dincoace* de Milcov. Formula moldovenismului aş |:fenunța-o : *romantismul ironic.* Mi-aduc aminte de o de-;' dicație a lui Villiers de lTsle Adam : „aux reveurs railtleurs". Din acelaşi aluat, exagerat pană la caracteristicul | evident, eira şi Matei Cantacuzino. Afectiv sentimental, |)oajre brodează coi dragoste pagini ide roman, 'Utopic oare |visează proiecte de cetăți ideale în proteste triviale de |miulțime (răscolită, dar visător conştient care ştie că plăs-Mnuirea lui nu e decît numai atît. După aceea începea, ca compensație, ca o pedeapsă, ironia contra lui şi, în fine, fiindcă nu ştia să se înjosească, contra tuturor. E în filarea moldoveanului să viseze în *contra* realității şi a mulțimii, dar e în firea Iui, de asemenea, să-si bată joc el în-Işuşi de ce a clădit peste noapte. . Pudoarea supremă a |uhui artist, care deşi îşi ştie propriul trup făcut din ar-

monice linii, nu vrea să iasă gol în fața oamenilor. în acelaşi timp, lux de inteligent scepticism, care înțelege măsura relativă a tuturor construcțiilor.

Cine l-a auzit pe conul Matei înflăcărat, urmînd cu ochii aprigi logica unui vis îndepărtat, pentru ca în urmă, cînd credeai că se confundă cu dînsul, să-1 nimicească cu o vorbă de spirit, va înțelege cele de mai sus. E în temperamentul, în destinul nostru, al tuturor celor născuți între Prut şi Carpați, să ne sfărîmăm gîndul de bunăvoie, din eleganță, din nevoie de măsură ori din scepticism. Romantism şi ironie e trăsătura de caracter a oricărui moldovean de rînd. Matei Cantacuzino era, prin calitățile lui ipertrofiate, emisarul, solul nostru temperamental, trimis de noi către providență, de aici, din văile dulci ale țării moldoveneşti, ca să ne explice acolo firea, să ne facă înțelese slăbiciunile, să ne ierte păcatele.

Aceasta a fost suprema lin avocatură

Timpul nostru, care scurtează toate, a micşorat şi celebritatea. Cine e gustat de generația lui se poate considera mulțumit. A rîvni la aprecierea celeilalte care urmează e prea mult.

Matei Cantacuzino, în ultimii săi ani, nu se simțea bine cu adevărat decît în mijlocul tineretului. El ştia, din instinct, că uitarea îngroapă odată cu viața bătrmii de rînd, dar oameni ca el n-au vîrstă. Se adresa cu dezinvoltură tinerilor ca un camarad în etate. Şi pe cînd tovarăşii săi de generație, demodați, străini în mijlocul unei lumi la care nu se mai puteau adapta, erau uitați înainte de a muri, el se apropia de eterna tinerețe, pe care o înțelegea fiindcă o retrăia, aşa cum în toamnele tîrzii înfloresc a doua oară castanii.

Figura sa brava timpul fiindcă descoperise un rar procedeu : *stilul personalității.*

De cînd intelectualismul cu cărțile şi teoriile a devenit în epoca modernă o a doua realitate, viața fiecăruia din, noi s-a despărțit în două. Păstrăm ce e înălțător, ce e nobil pentru ceasurile de lectură ori de meditație. Ni se pare că e deajuns atît. în viață, în acțiune, ne purtăm, chiar cei cu pretenții de eroi, ca toată lumea. Şi fiindcă ne permitem în programe, în articole, ori difeicursuri, idei generoase ori sentimente sublime, ne considerăm achitați față de morală sau de estetică. Să le traducem şi în activitatea cotidiană ni se pare prea mult şi poate inutil. Dualitatea aceasta a vieții moderne a desființat cu totul stilul personalității, adică grija aceea consecventă de a da un sens acțiunilor, de a trăi, justifioîndu-le, ideile şi programele.

Antichitatea, ca şi evul mediu eroic, pînă la apariția cărții, n-au cunoscut acest divorț între gîndire şi faptă. N-ar fi trecut nimănui prin cap că nu e dator să demonstreze prin gesturi ceea ce a formulat prin gînduri.

La noi mai ales, separația între doctrină şi justificarea ei prin viață devine fenomenul normal de morală. In generația trecută se poate cita printre alții cazul lui Petre Carp. Astăzi cu greu se vor găsi cîteva nume.

Matei Cantacuzino considera — ca o curentă datorie — să acopere orice vorbă cu un gest. Promisiunile gratuite, fudulia aceea teoretică, care împrăştie puzderie de idei sublime fără să le trăiască o clipă pe pielea proprie, nu erau în temperamentul său. Amintesc printre multe altele că acest mare proprietar e dintre prea puținii care n-au făcut apel la expropriere.

Unitatea între gîndire şi acțiune dădea o linie unică sufletului său. Se descoperea uşor într-însul un arhitect personal şi competent, care i-a înnobilat interiorul sufletesc : a adăugat ici o draperie ca să mascheze o sinceritate prea crudă, a dat jos dincolo un perete ca să pătrundă lumina soarelui, alăturea a introdus un efect de perspectivă, pentru ca bunul-gust să nu perceapă decît de la o anumită distanță intimitatea locului. Oricare ar fi fost transformările, mina artistului a fost aceeaşi peste tot, fericită.

Şi acum, dacă ar trebui să spunem care a fost legea care a prezidat la compoziția acestui stil, am spune că era *generozitatea.*

Figura lui Matei Cantacuzino, apărută la o răscruce de istorie, a dispărut pentru totdeauna, fiindcă au dispărut coincidențele sociale care au produs-o. Un boier, care nu şi-a îngăduit niciodată drepturi, care nu le-a revendicat cu acreală, ci şi-a recunoscut numai datorii ; un nobil care, tocmai fiindcă era aşa, se simțea sfătuitorul

celor mulți ; un patrician democrat, care amintește de Philippe Egalite din istoria Revoluției Franceze.

Generozitate, sa nu era însă numai socială ori politică. Afeetuozitatea sa îmbrățișa în permanentă simpatie toată ambianța, adesea fără selecție, căci alegerea în dragoste e încă un semn de meschinărie. Simpatia sa era unanimă, așa cum se cuvine energiilor regale. Nu drămuia niciodată, findcă avea de ajuns și fiindcă nobleță fără prodi-, galitate e greu de închipuit. Prețuia un om de rînd la fel ca pe un ministru. Și aici era poate secretul disprețului său distant. Căci, deși rareori, acest om știa să disprețuiască, avea bunătate, dar avea și revoltă. Știa mai ales să ignoreze.

Și, pe urmă, avea virtutea pe oare nimeni nu va putea-o analiza precis vreodată și oare se cheamă autoritatea. Era o rezervă de forță, care se impunea, chiar fără să facă nimic, fără să murmure un cuvînt, prin simpla ei prezență. Se învedera în el achiziționată în rasă de atîtea generații, ancestral, arta de a, comanda-, mimetismul poruncii, și se mai cunoștea, tot ereditar, ignoranța totală a procedeelor potrivite pentru a solicita. Puțini dintre strămoșii lui vor fi cerut vreodată ceva cuiva...

Am sosit la Iași cîteva zile după înmormîntarea lui. Am urcat într-o noapte potolită de august dealul Copoului, care i-a servit toată viața ca soclu pentru statuia cane era el. Pe cînd coboram aceeași uliță sărăcită prin călă-, toria lui de totdeauna, am înțeles că lașul nostru bătrîn și melancolic are mai puțin un monument. Parcă s-ar fi dărâmat, iîntr-o noapte năprasnică de furtună, biserica Sf. Sava ori turnul Goliei.

Nu-i vom mai întîlni, nimeni, în plimbările de seară, silueta elegantă coborînd distrată ulița de jos.

Ultima lui plimbare, aceea de acum, e un pelerinaj fără răgaz ; purtînd în desagii lui de călătorie o parte din, grația sufletului moldovenesc;.

1925

F. ADERCA

(OMUL DESCOMPUS)

Omul descompus, mi se pare, dacă înțeleg bine, tratează — conștient sau inconștient, tot una e — tema dezagregării unei personalități.

E o înșirare de impresiuni incoerente, de reflecții disparate, legate foarte lăbărțat între ele prin jocul unei reverii fanteziste, în care imaginile și ideile se leagă doar prin asociații, fără altă legătură organică. Totalul sugerează, în adevăr, un peisaj de descompunere umană, din care respiră doar o atmosferă deprimantă. După ce am terminat lectura acestui volum, m-am întrebat de unde vine tristețea lui. De unde, din ce caracter maladiv pornește dizolvarea sufletului presat în paginile acestui roman ? Ed. Jaloux, î'ntr-o cronică recentă, oocmpară tristețea operei lui Proust cu aceea a tratatelor de medicină (care, în fond, nu sînt nici vesele, nici triste, sînt adevărate). *Omul descompus pare* că a fost scris ca să confirme doctrina freudiană. E un document de patologie sexuală cu calități literare.

Dacă se poate degaja din toate aceste însemnări nu o idee, dar măcar o tonalitate generală, apoi aceea e lubricitatea. Rareori am întâlnit în literatură atîta risipă de sexualitate rîneedă ca în romanul de față. Eroul, un agent de bancă care poartă cu dînsul o cantitate de poliți negociabile între Calafat, Galați și București, găsește de ocazie să ne vorbească de toate senzațiile pe care i le inspiră... să-i zicem, dragostea sa, ca să întrebuințăm un

eufemism. E autobiografia unui comis-voiajor isteric. Nu e vorba de un temperament viguros. E vorba de o obsesie pansexuală, care, cu o logică sistematică, transformă totul în acte libidinoase. Natura, ideile, oamenii ocazionează numai metafore ori asociații cu iritante senzualități.

într-o singură pagină (18) se întrebuințează nu știu | de cîte ori cuvîntul „carne" : „Scările de piatră se tîrau \ pe acele pulpe de marmoră...", „o damă de Boucher, căr- "\ noasă și albă..." „Actualitatea (chiar și aceasta !) în carnea ei era prea adevărată..." „dar Emma surîdea, probabil ou ; toată carnea ei..." Toate acestea într-o jumătate de pagină! 4 Descrierile luxuriante de voluptăți abundă. Toată cartea e f o chermesă de acuplări, dar nu o chermesă rubensiană, robustă și sănătoasă, ci un sabat satanic de plăceri bolnă- f vicioase, exasperate și fade. Această stare de spirit amintește de dorul sălbatec de viață al ftizicilor, care voiesc să recolteze în cîteva luni plăcerile lent împrăștiate la alții pe anii unei vieți întregi.

Freud arată că instinctul sexual, urmînd o simplă lege de fizică, e cu atît mai virulent, cu cît e mai comprimat. Au trebuit inhibiții după inhibiții a ceea ce era normal desfășurat la altul ca să producă în eroul acestui volum atîta obsesie amoroasă. Ne aflăm poate în fața inhibiției .: seculare a unei rase care n-a petrecut și n-a iubit decît rareori, în goană, pe fugă, între două afaceri, ori alungată de viziunea unei persecuții. Sombart spune că și religia rasei era castă și puritană. O economie de pasiune, o comprimare de biologie milenară a fost transmisă cu drept de răzbunare, ancestral.

Senzualitatea desfășurată aici .e rece. Nimic pasionat,, nimic tumultuos, cald. Eroul iși privește calm, ca un prețios document de curiozitate, desfrîul simțurilor. Luciditatea sa e perfectă. Cerebralitatea dedublează sufletul și privește cu ochii indiferenți jocul spasmodic al celeilalte jumătăți. Un senzual intelectual care și-a transformat temperamentul în obiect de studiu supus observației.

La Remy de Gourmont, de care amintește această carte, același amestec de inteligență și de senzualitate; rece. Bolnav de lepră, a trebuit să stele în camera sa o viață întreagă. Dragostea fierbea în el, dar nu se desfășura decît literar. A scris atunci o *Physique de Vamour;* în care punea inocenții iepuri, păsările, veverițele, păunii, cîrtițele să execute toate depravările pe care el nu le-a făcut. Și petrecea ușurat, privindu-și imaginația cum însuflețea de zoologice desfătări universul.

Senzualitatea rece înseamnă senzualitate pură, neamestecată cu sentiment ori pasiune. Cînd e pură, senzualitatea e totdeauna rece, fiindcă e conștiință a plăcerii. Cu cît ești mai lucid, cu atît ai mai multe posibilități de a spori prin artificii cantitatea și calitatea voluptății. Un senzual e aproape un spirit critic. El nu se amețește cu iluzii. Știe că viața e scurtă : o disprețuiește și o exploatează, însă e tot așa de conștient și de iminența morții.

Toți artiștii senzuali iau avut în gradul cel mai ridicat sentimentul sfîrșitului. E, printre alții, cazul lui Maupassant. După lascivitate, el vine imediat și în romanul d-lui Aderca.

' Sînt pagini interesante acelea în care e descrisă fata din tren, care, abia ridicată dintr-o febră tifoidă și amenințată de moarte, se dă beată și furioasă primei solicitări, sau acelea unde e vorba de bătrînul Rădeanu. însăși Calypso iubește febril, fiindcă e atinsă de ftizie.

Ideea de moarte are, cu siguranță, adinei rădăcini sexuale. Dragostea nu e doar decît singurul antidot contra neantului. Perpetuarea speței e o slabă consolație pentru o conștiință individuală și pieritoare ca atare, dar e singura. Renan spune undeva că dacă omenirea ar fi amenințată să dispară în cîteva zile, ar renunța la orice pudoare, la orice rezerve, la orice morală și în speța amenințată s-ar dezlănțui o dragoste desperată și unanimă.

Așadar, ceea ce rămîne ferm, rezistent în acest „om .descompus" e sentimentul sexual și ideea de moarte, un simplu corolar al celui dintîi. încolo, restul e compus din fragmente răzlețe, fără prea mare unitate între ele. Poate că efectul a fost voit, ca să dea tocmai impresia acestei des- ; compuneri. Se intercalează cîteodată și scene postbelice, * fiindcă romanul a concurat la un premiu care cerea așa ceva. Se găsesc uneori reflecții adînci, inteligente, impre- fsii subtile. Ironia e subțire de multe ori și verva nu lip- |sește. Scenele care vor să fie vii. denotă ascuțit spirit de fobservație. Dar creația de viață adevărată nu există în

acest volum. Nu găsim un singur tip viu, nici măcar o figură caracteristică. Există o deosebire radicală între puterea de observaţie şi creaţia propriu-zisă. Cea dintîi e pasivă. Dacă eşti sensibil, ţi se impune aproape. Cea de-a doua, creaţia, e activă, ea pune ordine, leagă elementele între ele. Observaţia $ă artei materialul amorf. Creaţia îl aşază într-o dispoziţie organică. Observaţia poate oferi efemere episoade, numai spiritul de creaţie ne poate da personaje.

Viaţa din *Omul descompus* se ridică cel mult pînă la rangul observaţiei.

Vorbeam la începutul acestei recenzii despre sentimentul de penibilă tristeţe pe care ţi—l lasă această carte de rece lubricitate. Nimic nu dezgustă mai repede decît viaţa care nu e viaţă, adică viaţa oamenilor bătrîni care se privesc trăind ca să se stimuleze, în loc să trăiască propriu-zis, oare vor să se întinerească cu farduri, cu artificii, cu excese. Inchipuiţi-vă o sală de orgie văzută dimineaţa de un ochi odihnit. Mucuri de ţigări pe masă, o atmosferă de fum acru, oameni livizi care dorm cu expresii epileptice subt masă, resturi dezgustătoare de mîncări călcate în picioare : atîtea sentimente care trebuiesc tră-; ite încet o viaţă întreagă şi care au fost violate, epuizate, zvîrlite apoi de-o parte ca inutile, într-o singură noapte, Nu-i aşa că-ţi vine atunci să te gîndeşti imperios, cu duioşie şi dragoste, la ceva idilic, pur ? Cartea d-lui F. Ader-" ca are, fireşte, cîteva merite. Cel mai esenţial însă pentru mine e că reabilitează *Paul et Virginie* de Bernardiri de Saint-Pierre.

1926

PAUL ZARIFOPOL

(DIN REGISTRUL IDEILOR GINGAŞE)

Dacă termenii ar avea în limba noastră o accepţie proprie ori măcar aproximativă înţelesului iniţial, ca în alte limbi, am putea spune că apariţia volumului lui Zarifopol constituie — cum se zice — un „eveniment".

Dar epitetele noastre laudative întrebuinţate din belşug la întîmplare, aplicate de prieteni ori de oameni prea gentili, şi-au ros de mult semnificaţia. Mă întreb, apariţia cărui volum n-a fost salutată ca un „eveniment"? Adevărul e că ne lăudăm sau ne înjurăm fără nuanţe. Ceea ce apar extrem de rar la noi sînt operele de cugetare, de intelectualitate pură. Dacă ne vom entuziasma mereu pentru cutare searbădă producţie, ce mai rămîne de spus despre gîndurile acestui adînc, ascuţit şi bătăios cugetător care e Zarifopol ? îşi zic intelectuali atâţia oameni cu doctorate ori cu lecturi recente, încît nu îndrăznesc să-i spun la fel lui Zarifopol. Totuşi, preocuparea sa curat ideologică, temeritatea sa, gustul pentru cărturărie sînt atîtea caractere — mi se pare — care merită să fie desemnate sub rubrica de intelectual. Dar dacă mai sînt mulţi alţii, cer iertare că-1 bag cu de-a sila într-o companie care nu ştiu dacă-i place.

De fapt, sînt în momentul de faţă foarte puţini oameni care se îndeletnicesc să gîndească în ţara noastră. Dintre aceştia, sînt şi mai puţini care gîndesc fără reticenţe, fără ipocrizie, fără prejudecăţi. Gîndirea liberă costă enorm de scump : ea scoate individul din societate, fi-

indcă traiuL în grup nu e bazat pe judecăţi, ci pe credinţe.

Dar toate acestea sînt virtuţi de ordin etic, care nu ştiu dacă n-au mîhnit pe Zarifopol, ştiind că s-a făcut vinovat de ele. Aşadar, să renunţăm de a mai decerne lui Zarifopol vreo ierarhizare colectivă şi să-l discutăm în sine, ca şi cum întreaga omenire ar fi dispărut subit.

Gustul pentru simplitate e o achiziţie de tîrzie civilizaţie. Lucrurile oare sînt mai aproape de natură nu sînt date decît oamenilor care prin complexitatea ori rafinamentul lor sînt mai departe de ea. E cunoscut că sentimentul naturii e străin ruralilor şi primitivilor, dar că e întreţinut cu o deosebită predilecţie de urbani cultivaţi. La fel în înclinarea pentru simplitate şi sinceritate. Pe Nietzsche îl chinuia preocuparea de a urmări şi demasca peste tot ipocrizia contemporanilor săi, acea noţiune botezată de englezi „Cant". Ibsen, născut şi crescut într-o ţară de filistinism, cum sînt unele din cele nordice, voia să smulgă aceste aparenţe, aceste roluri forţate, ca să capete ceea ce se ascunde dedesubt, sufletul gol.

Caragiale pîndea cu frenezie toate maimuţărelile unor deformaţii recente, într-o ţară tînără şi de import. In fond, toţi aceşti denunţători de strîmbături apar în ţările şi momentele de adîncă prefacere. Caragiale, către 1880, adică după primele tentative de modernizare, P. Zarifopol, în 1920, după alte tentative provocate de războiul mondial. Caragiale demască caracterele, Zarifopol — ideologiile. Pentru omul de rînd, mofturile şi grimasele vecinului sînt fenomene suportabile. Pe el nu-l supără decît categoria biologică ori politică. Ce vreţi să-i pese de toate celelalte gesturi, care n-au decît o semnificaţie estetică? Fiindcă acestea nu-l supără efectiv, adică practic, ridică din utneri şi trece mai departe. Conduitele semenilor nu sînt suportabile oamenilor superiori decît sub două ipostaze : ori să fie în adevăr reufeite artistic, ori diaică nu, să fie simple şi naturale. Şi poate încă acestea din urmă sînt cele pe care le preferă.

în volumul său *Din registrul ideilor gingaşe,* Zarifopol, se înscrie în familia denunţătorilor de minciuni de caractere. Complicaţia, cînd e ratată, îl enervează. Dar din

toate aceste maniere ridicule ale contemporanilor noştri, îl supără cu desăvîrşire două : contradicţia şi lipsa de sinceritate. Situat într-o lume de prefaceri, aceea postbelică, în care se îngroapă unele valori şi se dărîmă unii idoli, el e rău impresionat de o mulţime de improvizaţii snobistice care se înfiripă în jurul său. Misticism, antiraţionalism, atitudini aristocratizante, false imitaţii de tot felul, iată atîtea măşti care acopăr lumea europeană şi mai ales cea românească.

Strîmbătura morală a vecinilor îl obsedează pe Zarifopol. Ca simplu corolar, s-ar părea că sinceritatea desăvîrşită îl incintă. Dar avem dreptul să ne întrebăm (fiindcă e, vorba de o condamnare) : oe e sinceritate şi ce e grimasă ? Ne apare un prim criteriu : e sincer ceea ce e organic, ceea ce e vital, biologic. Un om care mănîncă fiindcă îi e foame nu se poate zice că se strîmbă, şi nici unul care satisface instincte ancestrale.

Iată o primă categorie care scapă de sarcasmul lui Za^ rifopol. S-ar mai putea spune că e sincer şi firesc ceea ce e normal, mijlociu, adică ceea ce e banal, automat. Nu se poate spune despre lucrătorul ori funcţionarul oare îşi exercită profesia că se „strîmbă". Aşadar, un al doilea grup.

Dar afară*de aceste două categorii clare, puţine se mai pot găsi. Orice gest mai hazardat, orice conduită nouă, orice încercare voluntară de stilizare, de efort, de progres, într-o anumită latură, poate fi privită ca o grimasă. Adevărul e că facem cu toţii mai multe grimase decît s-ar crede. E greu să nu „pozezi" măcar într-o anumită latură a vieţii. Zarifopol dispreţuieşte cochetăria pe care E. Renan o găsea la baza oricărei civilizaţii. Vauvenargues — mi se pare — a spus : „l'art de plaire c'est l'art de tromper". Dar oe ar fi o civilizaţie care n-ar voi să placă, o societate care n-ar urmări cît de puţin seducţia ? Răspunsul e simplu : ar fi o lume grosieră, fără politeţă, fără menajamente, ar fi domnia acelei violenţe pe care într-un articol Zarifopol o denunţă şi pe ea ca pe o „grimasă". O asemenea atitudine cade în primitivism, ceea ce tocmai repugnă lui Zarifopol.

Sau poate atunci o „strîmbătura", ca să nu fie supărătoare, trebuie să fie perfect reuşită, artistică, adică

să nu se cunoască că e „strîmbătura", să aibă toate aparențele sincerității. Dar pe lîngă că, în acest caz, un ochi avizat și rafinat, ca al lui Zarifopol, care se mulțumește cu greu, ar deseoperi-o ca atare, dar nu putem cere atîta talent ambianței noastre. De „grimasă" nu scapă complect nimeni. Poate nici măcar P. Zarifopol, căruia în vânătoarea sa implacaibilă contra strâmbăturilor, indignat de maimuțăriile altora, i se întîmplă să parodieze ironic grimasele altora „â la maniere de", întrebuințînd cu multă grație, dealtfel, procedeul pe care-1 adoptă de multe ori copiii cînd strîmbă pe la spate, imitînd gesturile lor, persoane bătrîne ridicule. Și oare critica, ea însăși, într-o anumită privință, e altceva decît caricaturizarea altora prin grimiase adecvate, așa cum fac copiii ? Oare această ocupație superioară nu e evoluția mai complicată și mai intelectualizată a celor cîteva imagini kinestezice care constau în a parodia prin limbaj interior mecanismul caraghios al celuilalt ?

Cu toată această universalitate a „grimasei", găsim totdeauna plăcere ad'îneă dînd cei din jurul nostru, eu oare ni se pare că nu avem nici o asemănare, sînt surprinși în procedeurile lor de vulgară cochetărie.

Paginile adinei ori elocvente ale lui Zarifopol sînt o delectare. Ne lăsăm antrenați la această cruzime ascuțită pe care n-o bănuim niciodată îndreptată asupra noastră. Și cu cît autorul e mai implacabil, cu atîta sîntem mai fericiți.

Și e adevărat că Zarifopol e neiertător. „Luciditatea aspră și rece — scrie el în concluzia cărții sale — este tradiție în clasa burgheză și principiu al civilizației uriașe: pe care această clasă a creat-o. Primatul inteligenței formează temelia bunului-gust al burgheziei și noblețea spiritului ei specific."

Aceste rînduri caracterizează de minune silueta intelectuală a lui Zarifopol. Lipsit total de sentimentalism, de umanitarism, de afectivism, d-sa trebuie așezat prin afinități în galeria figurilor clasice critice, epicureice și extrem de raționaliste pe care le-a creat cultura franceză, de la Moliere, Voltaire și La Rochefoucauld pînă la Sainte-Beuve și Anatole France.

Mi se pare că acestea sînt și modelele pe care le suportă. Lamentările sentimentale, entuziasmurile disproporționate, ieșirile mistice ori împăciuitoare nu numai că-l indignează, dar îl și ofensează. Spiritul critic, care condamnă și denunță, îl atrage mai mult ca orice. Iată de ce „grimasa" e calul său de bătaie : fiindcă e cel mai general defect în care omenirea poată fi surprinsă în flagrant delict de ridieul.

Nu ne putem însă opri de a gîndi că mai există și o altă atitudine. E aceea de a privi strîmbăturile omenești ca un fenomen, ca o trăsătură de caracter care se constată numai. Poți oare să te indignezi ori să rîzi de fenomene ? Singurul mod de a te răzbuna pe acestea e să le explici.

Și mai este încă o atitudine. Dar aceasta știm bine că nu i-a plăcut lui Zarifopol. E cea rusească, dostoievskiană. Să te transpui cu ajutorul simpatiei în altul și să-l înțelegi compătimindu-l. Să operezi, în fine, ceea ce numesc nemții „Einfuhlung". Dar aceste ipoteze sînt simple fantezii. Dacă Zarifopol ar fi fost toate acestea, n^ar mai fi Zarifopol, adică acel scriitor fermecător și enervant, plin de vervă, de elocvență, de spirit și sarcasim, minunat, unic în țara noastră în a nu se lăsa înșelat de nici o draperie care maschează mitocăniile postbelice.

1926

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

(CONCERT DIN MUZICA DE BACH)

într-o scrisoare de apărare pentru romanul lui Victor Margueritte *La gargonne,* Anatole France arată că învinuirea de imoralitate adusă acestei cărți mu trebuie să cadă asupra autorului. El n-a făcut decît să picteze moravuri care există. Lumea acestor, obiceiuri e burghezia postbelică, constituită din noii îmbogățiți, din parveniții recenți. Burghezia veche devine cu încetul o noblețā. Ea are tradiții, legi interioare, disciplină, o morală severă şi intolerantă ca şi în aristocrațiile de sînge. Dar capitaliştii recenți n-^au lege, nici morală. Puternici prin independența economică şi în acelaşi timp liberi de orice prejudecată, de orice principiu de conduită spirituală, ei îşi pot permite, fără frică de sancțiune, orice de2.n]ățare. Sufletul lor e încă primitiv şi grosier sub reflexe de aur şi de purpur. Din civilizație ei n-au decît confortul. O asemenea burghezie a apărut, ca urmare a războiului, în I toate țările. Dar aiurea frica de dispreţul altor clase şi instituții mai oferă, oarecum, o sancțiune destrăbălării noilor îmbogățiți, senzuali şi brutali, fără reticențe, fără pudoare şi fără estetică. în țări fără tradiție, ca la noi, li-, bertatea şi slăbiciunea se pot desfăşura fără nici o jena

O astfel de lume prezintă d-na Papadat-Bengescu în romanul său. E mai ales un roman de femei, unde sînt şi patru bărbați : un fel de Bel-Ami, plutonier major chipeş şi viguros, un prinț ofticos, un doctor flegmatic şi' egoist şi un artist-muzicant fără nici un alt caracter.

Femeile, afară de figurile episodice, care sînt şi personalitățile puternice şi de relief ale romanului, sînt fete de făinari ori de arendaşi îmbogățiți. Psihologia lor, ca a tuturor primitivilor puternici, oscilează între senzualitate şi ambiție. Cerebrale, fără sentimentalitate, orgolioase cu răceală, aşa cum se cuvine arivîştilor în curs de parvenire. Mai mişună în această lume, ca figuri secundare, o fată abrutizată şi cîteva intrigante fără specificitate.

Amestecați între ele aceste figuri, puneți-le în relații de conflict ori de alianță, şi mediul care va rezulta va fi din cele mai sordide. Un mediu care nu e Caragiale, fiindcă îi lipseşte comicul, bonomia şi veselia, dar care nu e nici Balzac, fiindcă personajele sînt mediocre în răutate, lipsite de acel patos în vițiu şi pasiune, de acea fatalitate grandioasă a destinului mizerabil. Cu alte cuvinte, dacă sociologia d-nei Papadat-Bengescu e justă, burghezia românească iese abia din faza Caragiale ca să intre în faza Balzac.

Se înțelege, fără îndoială, că nu există nici un personaj simpatic în acest roman. Atmosfera e înăbuşitoare şi deprimantă. Interesul material (zgîrcenia ori setea de cîştig) şi cel sexual mină orbeşte pe fiecare personaj. In nici unul nu licăreşte, măcar o clipă, o cît de mică scînteie de spiritualitate. Există şi o femeie bună, Lina, dar aceea e prezentată ca stupidă, neadaptată şi, la urmă, învinsă. Mai există, ca să fim exacți, şi o fantomă idealizată de muzicant spiritualizat.

Se poate ca o bună parte din societatea „bună" de după război să prezinte acest aspect. Se poate să existe astfel de oameni şi poate în majoritate. Dar ca să ştii să-i găseşti şi să nu găseşti decît de aceştia trebuie să fii însuflețit de o viziune adînc pesimistă a vieții. D-na Papadat-Bengescu nu vede din existență decît aspectul ei biologic.

Cei doi poli extrem de simplificați, şi anume : foamea şi amorul. Şi acestea două nu sînt complicațiile lor derivate, aşa cum le-a prefăcut civilizația, ci directe şi fără mască:

D-na Papadat-Bengescu nu e numai lucidă : e mizantroapă, purificând prin o concepție amară cine știe ce rancune sau convingeri de ordin etic sau estetic.

Asemenea atitudini se justifică de obicei psihologic. Și romanul acesta e pus într-un plan de analiză sufletească. Cu această ocazie, se pune, însă, o întreagă problemă de creație artistică. Pot face femeile scriitoare adevărată psihologie ? Înțelegerea oamenilor presupune transpunerea în altul, ghicire a specificității lui sufletești, deci obiectivitate. Dar toate constatările de caracterologie ori de psihologie comparată, de la moraliștii francezi pînă la oamenii de știință sistematici germani, sînt de acord în a susține că femeia nu poate sări din ea, nu se poate depăși, nu poate vedea decît confuz și nedeterminat dincolo de viziunea ei subiectivă.

D-na Papadat-Bengescu a debutat în literatură cu o serie de autoanalize, am zice mai degrabă cu autopsihanalize, în multe privinți remarcabile. D-sa a inaugurat un gen de lirism psihologic, analizmd arzător, pasional, anumite stări de puternic erotism feminin. Ca atare, d-sa găsise o formă artistică oare convenea perfect acestui gen. în afară de aceasta, ceea ce se observă ușor la d-sa e inteligența.

Chiar în romanul acesta sînt constatări, observații, aproape maxime, aforisme morale, de cele mai multe ori ascuțite. Cu aceste calități, era chemată d-sa să pășească către romanul psihologic obiectiv ? Ne întrebăm, și răspunsul ne apare mai degrabă dubios.

O femeie poate face autoanaliză, dar nu poate face observație psihologică asupra altuia, fără s-o falsifice prin punctul propriu de vedere. Ba nu se poate depersonaliza. Romanul d-nei Papadat-Bengescu dovedește îndeajuns aceasta. D-sa nu prezintă personajele cu viața lor sufletească, ci proiectează propria sa psihologie asupra lor. D-sa e prea personală, prea afectivă ca să respecte specificul și autonomia eroilor săi. *Concert din muzică de Bach* e tot o autoanaliză cu ocazia altora, cu pretexte mai variate, dar în definitiv tot o confesiune. Numai că, preocupată de a realiza Viața obiectivă, pulsul liric e săcătuit în dauna nevoii de creație și fără a atinge pe aceasta din urmă, e săcătuită și ratată confesiunea subiectivă.

Atitudinea sa de simpatie ori antipatie față de personaj e prea evidentă pentru, ca vialța creată să poată trăi independentă de autor. Prințul Maxențiu e ofticos și degenerat. D-na Papadat-Bengescu îl privește ca o femeie, adică cu dispreț și dezgust. De aceea „șarjează". Atitudinea aceasta e mereu vizibilă. Lică, plutonierul major, e privit în schimb cu ceva mai multă toleranță, aproape cu solicitudine. Lică, cu bani extorcați de la o femeie, leapădă uniforma de vagmistru și îmbracă un confortabil raglan englezesc. Autoarea înregistrează cu simpatie acest eveniment : „îi ședea șnapanului foarte bine și primise complimente de la tot personalul..." (p. 115).

Dar nu numai prin exces de atitudine păcătuiește „psihologismul" d-nei Papadat-Bengesou. O mulțime de scene sînt falșe sau contradictorii.

întîlnirea între Lică și Ada, prin neprevăzutul ei forțat și tras de păr, aduce aminte de providențialul romanelor-foileton. Sînt și autori mari care uzează de întîmplări neașteptate ca să facă posibilă întîlnirea eroilor lor. De pildă, T. Hardy si Dostoievski. Dar acolo parcă simți acțiunea fatală a destinului.

Nu înțelegem bine psihologicește pasiunea Adei pentru Lică. Prințesa Maxențiu e o femeie cerebrală, rece, ambițioasă, veșnic setoasă de ranguri sociale și glorie mondenă. Dar o astfel de femeie nu se coboară pînă la un plutonier care o poate compromite, o poate degrada în ochii lumii la care ține atît. Numai o pasionată sau o vițioasă renunță la tot pentru un bărbat așa de inferior ei. Dar Ada nu e dintre acestea prin trăsăturile caracterului său. Nu se înțelege iarăși deloc de ce Lina mărturisește, așa, din senin, lui Nory, faptul că Sia e fata ei, lucru care constituia,secretul vieții sale.

Această lipsă de înțelegere a consecvenței tipice a unui personaj nu numai că nu poate rezolva contradicțiile sufletești ale personajelor, dar nu poate realiza o conturare precisă a lor. Cele mai multe personaje (poate cu excepția lui Lică, a prințului Maxențiu și poate a Siei, destul de bine caracterizată tocmai prin lipsa ei de caracter) sînt fluide, confuze și lipsite de limită. Și d-na Papadat-Bengescu a voit să facă tocmai un roman de creație psihică precisă.

Nimeni nu poate reproşa unui Claude Monet sau Carriere — eu un exemplu luat din plastică — lipsa de desen, fiindcă aceşti pictori neglijează intenţionat şi conştient desenul. Dar cînd se pune cineva într-un plan Ingres sau Meissonier şi insistă asupra detaliilor pe care le vrea degajate şi mai clare, n-are nici o scuză dacă desenul iese totuşi fluid. Totul depinde de punctul de vedere, de ceea ce urmăreşti. Arta e o problemă de realizare : cutării intenţii îi corespunde cutare rezultat.

Sînt o mulţime de personagii care n-au absolut nimic caracteristic. Mini, Nory, Mika-Le, Mareian, Elena, dr. Rim sînt figuri care nu se pot vedea decît în ceaţă — am zice într-o perspectivă Carriere —, fără însă ca autoarea să fi voit acest lucru, să fi voit s-o aibă.

Ele n-au individualitate şi n-au — cum se zice în pictură — valori : sînt terne, fără de accent şi fără de caracter. Cei doi gemeni sînt introduşi în roman numai din nevoia de pitoresc. Dar ei sînt inutili, fiindcă sînt inexistenţi. De asemeni, nu se vede în romanul „psihologic" al d-nei Papadat-Bengescu cum cresc şi cum se dezvoltă *organic* anumite sentimente. Cînd vezi că d-rul Rim o doreşte şi poate o iubeşte pe Sia, sau Ada pe Lică, te întrebi cum s-au făcut, de unde au ieşit, din ce împrejurări, aceste relaţii de dragoste. Sentimentele, după d-na Papadat-Bengescu, se nasc şi se formează parcă prin generaţie spontanee.

li.

Este foarte multă convenţie în crearea acestor personagii — Lică e „canalia", Maxenţiu, „ofticosul", Lina „femeia bună". Desenul e conform canoanelor clasice. Tipurile sînt oarecum abstracte şi „apriori". Au *preexistat* compunerii lor. Gesturile lor n-au fost înregistrate empiric, fără plan preconceput, aşa cum le prezintă viaţa. Metoda oarecum e deductivă. Intîi schema convenţională şi apoi gesturile, găsite anume ca s-o reprezinte, şi nu invers, cum procedează cei mai mulţi artişti. Această tonalitate abstractă a romanelor reiese şi din faptul că d-na Papadat-Bengescu nu-şi pune personagiile să acţioneze şi să vorbească singure. Ea povesteşte mereu *despre* ele. Ea spune ce fac, dar nu le pune să îndeplinească ele însele anumite scene ori situaţii. Dar roman de creaţie psihologică obiectivă fără acţiune directă, dramatică (în sensul teatrului) nu e posibil. Cînd autorul se rezumă să povestească numai el acţiunea personagiilor, fără să le lase să trăiască singure în voie, le dă prin însăşi aceasta nu ştiu ce perspective de vechime, de îndepărtare şi nedeterminare.

Toate acestea sînt lacune de viziune şi construcţie. D-na Papadat-Bengescu cade adesea şi în greşeli de gust. Animată de o predilecţie biologică şi pesimistă, poate şi din nevoia de a introduce episoade „tari", d-sa poate prezintă descripţii de felul acesteia : „Ceea ce îi plăcea mai mult era năduşeala. Ascundea momentul transpiraţiei înadins ca să rămînă în izul ei : numai cînd începea tremurul cerea speriat să fie primenit, dar nu lăsa să-i ia cămaşa de tot. . ."

Din toate virtuţile artei, ceea ce e mai puţin fixat în literatura noastră e gustul. Acesta e o creaţie socială, un apanagiu al clasei nobiliare, o conduită aristocratică. Dar, la noi, nobleţea (aşa de rară) nu scrie. Burghezimea care scrie e dezorientată. Aici imită nobleţea şi atunci e preţioasă, aici se inspiră de la un fel de „sans facon", anume neglijat, aici voieşte să contrafacă situaţii „tari", grosiere şi puternice, dar care, lipsite de o anumită bărbăţie, de un temperament impetuos, cad în grotesc ori trivial.

Ceea ce lipseşte iarăşi la noi e forma, limba literară pentru a înfăţişa mediile „distinse". *Nu avem încă limbă de conversaţie.* (Poate aici stă şi dificultatea teatrului nostru atunci cînd nu descrie „mahalaua", cum făcea Caragiale).

„D-ta", „d-voastră", sînt ori nefireşti, ori vulgare.

Aceste expresii, mînuite fără dibăcie, revin mereu în romanul d-nei Papadat-Bengescu.

im

ION PILLAT

(BISERICA DE ALTĂDATĂ)

Am scris aici mai demult* că structura sufletească a d-lui I. Pillat e aceea a unui perfect clasic. Echilibrul său sufletesc organic, spontan. Armonia diferitelor facultăţi nu e rezultatul luptelor, ciocnirilor, eroziunilor, în urma cărora — abia la o anumită vîrstă — se capătă împăcarea sufletească. Acordul său intim e originar, e dat de la început, înnăscut. Probleme ori îngrijorări tulburătoare nu i se impun chinuitor. El le mistuie imediat în complexul său sufletesc, dîndu-le forma firească şi aspectul cuvenit.

Caracteristica clasicului e că asimilează, adică reduce la unitatea sa specifică totul. Nu există dualism, dezadaptare în el. Nu există mai ales pentru el obstacol. Cineva a definit realitatea ca o rezistenţă la tendinţele noastre. Insă, oricît ar fi de disperată, de contradictorie faţă de propriul său temperament, această rezistenţă este imediat dizolvată. Clasicul nu cunpaşte antagonismul, opoziţia faţă de materialul său artistic.

Se vor putea verifica şi mai bine aceste consideraţii, dacă analizăm mai de aproape cazul estetic al d-lui Pillat. Conţinutul poeziilor sale e profund tradiţionalist. Sufletul său are adinei rădăcini în pămîntul ţării sale. Oamenii de ţară, instituţiile strămoşeşti, peisajul caracteristic al locului natal, acestea sînt temele obişnuite ale poeziilor sale. Volumul acesta se ocupă mai ales de o anumită lăture a credinţei naţionale : cîntă viaţa monahală de mînăstire. *Arhondaricul* (una din cele mai frumoase poezii ale volumului), *Toaca* cîntă „povestea Maicii Domnului" în lumina ortodoxă, desemnează „chipuri pentru o evanghelie". Altădată, întrebuinţează chiar de-a dreptul metrul popular ca să prezinte datinile şi superstiţiile poporului *(Morţii).* Dl. Pillat are acelaşi material ca scriitorii poporanişti (mai poporanist ca dl. Sadoveanu), mai mult chiar, acelaşi material ca scriitorii ţărănişti din perioada *Sămănătorului.*

Dar cine nu vede deosebirea ! Sufletul d-lui Pillat e rafinat şi cizelat. Cultura sa e variată şi adine pătrunsă de spiritul artistic contemporan. Tehnica sa e curat modernistă. El ţine seamă de toate progresele de formă ale poeziei recente şi nu neglijează nici una din achiziţiile ei prozodice. Chiar cînd ia metrul popular, acesta e prefăcut după invizibile, dar savante legi de artă a versului. Atitudinea strict estetică, preocuparea de artă şi reuşită tehnică sînt mereu prezente. Dl. Pillat pune şi rezolvă, cu ocazia temelor populare şi naţionale, diferite probleme de creaţiune poetică.

Pe oricine ar fi încurcat acest dualism între tradiţie şi modernism.

Excelentul echilibru sufletesc al d-lui Pillat l-a soluţionat mai mult decît fericit. El a asimilat modernismului tradiţia, creînd dintr-o dezarmonie, dintr-un paradox aparent o unitate vie. Toată estetica d-lui Pillat constă din acest efect de contrast între un conţinut tradiţional şi popular şi o formă savantă şi modernistă. Ceea ce la alţii ar fi putut duce la neplăcute dezacorduri, la contradicţii interne, la lipsă de coerenţă, la dînsul duce la armonice caracteristice cu atît mai savuroase, cu cît sînt obţinute din note mai discontinue.

Într-atît e de adevărat că nimic nu rezistă puterii de asimilare a clasicului, că nimic nu subzistă în creaţiunea sa nesoluţionat, nemistuit într-un fel sau altul:

*** Autorul se referă la recenzia publicată în *Viaţa românească,* nr. 10-11, oictombrie-noiembrie 1923, p. 200-202, dedicată volumului de versuri *Pe Argeş în sus.***

IONEL TEODOREANU

I

Ionel Teodoreanu este scriitorul cel mai reprezentativ al generației noastre. Generație curioasă prin amestecul educațiilor care au influențat-o şi prin idealurile care au condus-o. Sîntem mai ales o generație mixtă. Ante şi postbelică față de primul război mondial. Cei mai bătrîni ştiu bine oe 'înseamnă aceasta. Cu oarecare pretenție am putea spune că noi facem legătura între cele două lumi, despărțite deopotrivă prin amintiri şi prin aspirații. Dănuț, eroul principal al romanului *La Medeleni,* este, în multe privinți, adolescentul care am fost mulți dintre noi. Psihologia lui e a noastră prin atîtea caractere.

Pe atunci — „c'etait le bon vieux temps" — se prețuia romantismul şi literatura. Şi existența celor mai distinşi juni din acele vremuri destul de îndepărtate, era mai ales literară. Simbolismul mai avea oarecare credit, şi cînd citesc predilecțiile lui Dănuț îmi amintesc — nu fără oarecare mirare — cît prestigiu avea asupra noastră fadul şi manieratul Samain.

Dar ne înnebuneau pur şi simplu aerele de spiritual şi trist arlechin ale lui Laforgue, viața bizară, in scurta şi neînțeleasa ei ardoare, a lui A. Rimbaud. Cărțile de căpătîi erau însă Baudelaire şi Veriaine. Le citeam pe sub bănci, în orele de latină la Liceul Internat şi, sprijiniți pe înalta lor aristocrație estetică, disprețuiam în vacanții, cu misoginismul firesc liceenilor cultivați, domnişoarele instinctive ori burghezismul ce ne părea teribil de ruginit al familiei. Zîmbeam cu indulgență unei lumi oare n-avea alt defect decît că era aşa cum era. Dar aceasta nu se putea pricepe atunci.

Misticismul nu făcea încă ravagii în tineret, iar Faguiet (pe care-1 acuzam, însă, că nu pricepe simbolismul), Leimaître şi France nu erau încă belferi anosti şi limitați, cum au devenit astăzi Moravurile erau ceva mai puțin plate, ceva mai erotice şi poate, deci, ceva mai ridicule. Căutam senzații, dar prețuiam şi sentimentul pentru muzica sufletească pe care o provoacă. Acei pe oare ne preocupa şi politica eram democrați, cu promisiunea secretă şi intimă ca atunci cînd vom fi maturi să desființăm toate prejudecățile, toate tiraniile şi toate ipoicriziile.

De toate acestea, cel puțin de unele din ele, ne aduce aminte azi Dănuț al lui Ionel Teodoreanu, Ajunşi la treizeci de ani, aproape toți oamenii simt nevoia să-şi lichideze adolescența şi prima tinerețǎ. E ceea ce ar fi în ritul catolic a doua comuniune. Oamenii de rînd marchează această primă vîrstă critică prin gesturi, se însoară, devin ambițioşi ori zgîrciți. Scriitorii compun romane. Scriind epopeea *Medelenilor* adolescenței sale, Ionel Teodoreanu şi-a lichidat prima tinerețǎ. Căci un sentiment care se povesteşte, care devine public, înseamnă că a trecut. Se întîmplă la fel ev confesiunile de dragoste.

Lumea din *La Medeleni,* oare prezintă cîteva analogii şi rpulte diferențe cu aceea din *Viața la țară,* e lumea unei anumite clase moldoveneşti, astăzi în mare criză, dacă nu în deplină decadență. E marea burghezie rurală de dincoace de Milcov. Sînt oameni bogați, care trăiesc la țară şi la oraş viață largă, fără griji, viață occidentală, prin tendinți, dar profund națională prin ceea ce ține de instinct şi de inconştient. Există o anumită patriarhalitate orientală, făcută din lene, din glumă, din romantism, din lipsa totală a grijei zilei de mîine (ceea ce e firesc la aceste clase), dar mai ales prin lipsa totală de preocupări principale de morală ori politică, de ideologie, în fine, mai ales lipsită de fiorul religios sau mistic.

Bonomie deplină, bucuria de a trăi, viața luată sub aspectul ei amabil, spiritual şi confortabil. Adăugați la aceasta o anumită fantezie veşnic în trudă ca să decore-

ze mereu existența cu mici întâmplări din planul imaginativ, să o prefacă, să-i dizolve monotonia şi automatismul. Aşa simplu, vesel şi distrat de tot ce e grav şi îngrijitor cum s-a trăit în lumea avută din Moldova în a doua jumătate a secolului al XlX-lea, şi chiar pînă la războiul mondial, nu s-a trăit decît doar în Rusia în nobleţe şi în Franţa secolului al XVIII-lea. Rusia nobleţei lui Tolstoi şi Franța, iată cele două modele ale mentalităţii boierimii moldoveneşti. Sînt defectele şi calităţile pentru care această parte de ţară românească îşi datoreşte distincţiunea şi ruina. Le-au descris Radu Rosetti ori G. Sion în *Amintirile* lor.

Va trebui cândva descris specificul sufletului moldovenesc. Astăzi el e schiţat. Dl. M. Sadoveanu i-a dat, în literatură, baza sa istorică ancestrală şi a desenat conturul ţărănimii şi micii sale burghezii. Petre Carp şi Matei Cantacuzino i-au înfăţişat atitudinea politică, G. Ibrăileanu, ideologia. Lipsea o verigă din această definiţie a fenomenului moldovenesc. Salutăm începutul completării ei în romanul lui Ionel Teodoreanu. Era o lume moldovenească, aceea a marii burghezii oare continuă sufletul şi manierele boiereşti, care nu fusese încă prezentată în literatură. Şi se vede astăzi cît merita. Ionel Teodoreanu cunoaşte bine această lume şi va continua fresca începută, într-o largă compoziţie. Prin aceasta, literatura românească, aşa de unilaterală în temele pe care le tratează, se complectează cu un aspect. Am avut literatura ţărănimii, a micii burghezii rurale, a mahalalei, a funeţionărimii. A marii burghezii continuatoare şi imitatoare a boierimii dispărute ori internaţionalizate am avut prea puţin, orii deloc. Aceasta trebuie căutată în Moldova, unde a apărut mai pregnant, mai dezvoltat şi mai întîi o viaţă de curte. Ecoul modern al acestei vieţi îl descrie acum I. Teodoreanu.

Dl. Deleanu — una din cele mai reuşite, mai organice figuri ale romanului — e admirabil în nepăsare, în bună dispoziţie, în epicureismul său fără trivială jovialitate şi fără ferocitate în egoism. Cine a trăit la Iaşi a întâlnit multe figuri de acestea. Herr Direktor e specimenul civilizat, occidental, moldoveanul care nu mai vrea să fie moldovean, dar tocmai prin aceasta foarte moldovean. Alexandru Pală continuă tradiţia boierilor artişti şi absenteişti. Rodica e „duduia", tip de gîscă moldovenească. Nu mai vorbesc de moldovenismul servitorilor. Acela e mai puţin nou. Regret mult că Ionel Teodoreanu ina. hărăzit un rol cu totul episodic unchiului Vania. Figura sa bizară şi fugitivă ar fi meritat o altă tratare. Ar fi fost poiate portretul moldoveanului boem şi vagabond. (Sînt puţini, dat tot sînt.) Chiar cînd merge la Bucureşti, autorul rămîne în mediu moldovenesc. E cazul soţilor Balmuş.

Structura sufletească care cuprinde acest mediu şi aceste împrejurări e cîteodată aceea a unui realist. Ochiul lui Ionel Teodoreanu vede cu deosebită justeţă anumite situaţii. Dar în mod obişnuit gama sufletului lui Ionel Teodoreanu variază între aceste două extreme : vis şi senzualitate. Dănuţ, oare e die multe ori autorul, e mereu prins între simţuri şi reverie, construieşte prin cea din urmă şi cheltuieşte prin cele dintîi. Această împerechere poate să pară discordantă. Numai în aparenţă, însă. Visătorul, tocmai fiindcă brodează alături de realitate, fiindcă nu oferă simţurilor altă supapă mai efectivă, e exasperat, în tensiune, în excitare. Pe de altă parte, senzualitatea puternică, cînd nu-şi găseşte mereu căi de acţiune directă, se revarsă în vis, îi provoacă mereu temele. Visul e de multe ori o formă a sexualităţii.

între Adina şi Monioa, iată tocmai situaţia sentimentală a lui Dănuţ. Sau între literatură şi Adina, în alte împrejurări.

Ne-am deprins, după o definiţie prea strimtă a romanului realist, să nu amestecăm poezia cu realitatea. Romanul trebuie să fie numai cea din urmă. Cineva, plecînd de la delimitarea arbitrară şi artificială a genurilor, obiecta lui Ionel Teodoreanu că amestecă prea des in scrisul său viziunea poetică. Fără îndoială, în artă toful e problemă de grad, de dozare. Dar participarea visului la realitate nu e oprită de nici o lege de gust. Un artist original sfarmă limitele unui gen, mai dinainte precis. „Creer dans un genre, c'est ajouter â ce genre" "(Thibaudet) mi se pare perfect adevărat. Nordicii, Knut Hiamsun, ca şi Rosamond Lehman, aşa îşi concep roma-

nele. Şi trebuie să amintim aici de un tînăr scriitor francez, mort în război, Alain Fournier, cu al său admirabil *Grand Meaulnes,* care din punct de vedere al structurii sufleteşti — lăsînd la o parte procedeele tehnice — amestecă la un loc un lucid realism cu o atmosferă de basm.

Cînd se trezeşte din vis, senzualitatea e aproape singura realitate pentru Dănuţ. Ca şi cum sătul de atîta vis, ca să cîştige echilibru din reacţiunile brusce, intră în realitatea cea mai tangibilă, adică în -aceea biologică, a simţurilor. Şi invers, cînd acestea devin cotropitoare, tiranice, cînd alarmează sufletul, rămîne calea visului, ca un refugiu.

„Pentru Dănuţ, scrisul era un refugiu, o scăpare de propriul său suflet, un fel de fetişism în care metaforele erau icoanele. Cum fugi de umbra stranie a unui cimitir şi cum te bucuri să intri în prima casă ţărănească întâlnită, casă plină de copii care mănîncă mămăligă la o măsuţă joasă, cu mîinile mânjite, fiindcă acest decor îţi alungă spaima cimitirului, aşa fugea din sufletul său, refugiindu^se în metafore.

Şi fiindcă sufletul era brăzdat de spaime, metaforele izbucneau impetuoase spre viaţă, ca hergheliile de caisirepi, fugind de crucile de foc ale furtunilor... Adorai concretul, spre a se izbăvi, prin el, de teroarea abstractului. Făcea metafore, cum îşi astupă femeile ochii şi urechile cînd le e frică prea tare..." Alternanţă de spaimă; şi voluptate, de umbră şi de lumină, de spleen şi delir. Aceste contraste hotărîte sînt rare la omul. matur. Din contră, ele constituiesc însăşi esenţa sufletului'adolescent. Atunci sexualitatea sporeşte ca într-un neobosit caleidoscop infinitatea imaginilor. Adolescentul nu poate trăi; cu silogisme şi cu bun^simţ, fiindcă nu urmăreşte încă; nici un sioop practic. El *trebuie* să divagheze. Imaginile fac parte din atmosfera acestei virate. Ca s-o facă înţeleasă, Ionel Teodoreanu ia adunat nu numai imaginile care se perindă în capul lui Dănuţ, dar a descris acesM imagini tot cu imagini, adică a făcut înţeleasă „teoria! cunoaşterii" adolescente cu propriul său instrument.

Era metoda cea mai indicată şi cea mai adecvată vieţii pe care o trata şi o exprima. Ni l-a descris pe Dănaiţ« cu mentalitatea iui Dănuţ, adică l-a lăsat să plutească în ambianţa oare-i convenea mai bine ; chiar cînd vorbea autorul, vorbea ca şi Dănuţ. Atmosfera nu se altera, nu se înstrăina. L-a pictat cu propriul său penel. Era greu de găsit procedeu mai fericit ca să împace mai bine conţinutul cu expresia, scopul cu mijlocul. De aceea, redarea psihologiei vîrstei de optsprezece ani de către Ionel Teodoreanu e unică în literatura noastră şi, prin adîncimea ei, se poate considera comparativ cu marile literaturi occidentale.

Criticul A. Thibaudet susţine că Taine şi-a ratat romanul său *Etienne Mayran* fiindcă eroul era adolescent şi sufletul adolescenţilor nu e interesant. Toată lumea ştie un lucru mult mai simplu : că Taine şi-a greşit romanul fiindcă nu avea talent literar propriu-zis. Era prea critic ca să creeze. Iar afirmaţia că sufletul adolescent nu e interesant e mai mult decît discutabila. Mai întîi, toate sufletele sînt interesante pentru artist. Şi eroul, ca şi omul banal. Dar mai ales e interesant adolescentul, în oare se încrucişează două drumuri, se zbat două suflete, unul care rămîne în urmă, copilul, şi altul care năzuieşte înainte, omul. La această primă perioadă critică, viaţa — oarecum alarmată —, primind cea dintîi ameninţare, cea dintîi oprire prin barierele maturităţii care se anunţă, e în maximul, ei de pulsaţie. Intensitatea e vibrantă, vitalitatea ajunge la paroxism.

Nenumăraţi autori au descris cu predilecţie, găsind-o ^extrem de interesantă, vîrstă critică între 45 şi 50 de ani. Atunci se decide între maturitate şi bătrîneţe. Dar tot aşa de capitală e vîrstă de 18 ani. Şi acolo se desenează o mare răspîntie a vieţii. Aici, viaţa care începe, dincolo, viaţa oare sfîrşeşte. Ga să se reprezinte un elan vital aşa de impetuos trebuia o compoziţie specială. Din instinct, flanel Teodoreanu a găsit-o.

Mi se pare că i s-a obiectat lipsa de evenimente, de conflicte tragice, lipsa de acţiune, de evoluţie epică. S-a uitat, însă, că viaţa prea bogată izbucneşte, nu se desfă-

Bergson, filosoful vieţii şi al tinereţii, combate undeva ipoteza biologică, spencerismul, după care evoluţia vieţii s-ar fi făcut unilinear : o speţă s-a transformat în

alta si aşa mai departe. După el, transformarea s-a făcut altfel.

A existat inițial un elan de viață aşa de impetuos, încît a explodat în mii de direcții, ca gloanțele unui şrapnel. Speciile au pornit exploziv toate deodată. Omul, insecta, reptila şi planta, fiecare reprezintă un sens al exploziei.

Nu ştiu dacă în biologie lucrurile s-au petrecut exact aşa şi dacă felul acesta de transformism e singurul. Mai probabil că ambele feluri de evoluție sînt posibile. Cînd impulsiunea inițială e prea vie, cînd materia care se modelează e prea exuberantă, evoluția cea mai probabilă e cea explozivă. Aşa trebuie să fie manifestările, conduitele tinereții. Cînd e vorba de persoane mature, cu obiceiuri tihnite, atunci desfăşurarea evenimentelor unul din altul unilinear, epic, e mai firească. Pentru romanul adolescenței, nu era posibilă altă compoziție.

„Evenimentul", care caracterizează mersul epic al acțiunii, presupune descompunerea vieții în cîteva momente culminante, văzute în mare, printr-o viziune telescopică, în care se descrie o linie de viață oarecum punctată, fără continuitate, cu spații albe, cu lacune. Nu sînt înregistrate decît punctele care sar în ochi. Dar „evenimentele" sînt compuse şi ele dintr-o mulțime de acțiuni mai | mici, imperceptibile. Oamenii maturi fac economii de viață ca să poată trăi, din cînd în cînd, discontinuu, cîte, o împrejurare mai esențială. Ei aleg, fiindcă iau puțin. Ei preferă evenimente, fiindcă nu pot să se cheltuiască,1 să se împrăştie tot timpul în acțiuni mici. Tinerii, însă,| trăiesc tot timpul, se irosesc mereu, viața lor e continuă,| nu întreruptă prin pauze ca la bătrîni. La ei nu se pot înregistra evenimente, fiindcă nu sînt lacune, fiindcă; trăiesc mereu, sînt tot timpul vii, în tensiune. Nu se poa-J te stabili contrastul între calmul obişnuit şi agitația din; momentele de criză. Bătrînii selectează, sistematizează.'! Viața lor e desenată de scopuri. Tinerii nu urmăresc nimic, nu aleg nimic, viața lor se revarsă. Tinerii trăie«| tot timpul evenimente mici, adică n-au deloc momeniți culminante. Viața lor nu poate descrie, deci, o curbă epi-; că unilineară, cu gradațiile ei, de conflict, de acțiune, cuj contrastele ei de inerție şi tensiune, viața lor nu se desfăşoară liniştit, previzibil, pe o linie trasă mai dinainte. Ea e impetuoasă şi izbucneşte în toate părțile. Pentru ei totul e important, totul e puternic. Ceea ce pentru noi e simplu şi neglijabil, pentru ei e „eveniment".

Dacă Ionel Teodoreanu ar fi fixat romanul său într-o dezvoltare clasică, într-o acțiune selectată din momente mari şi prea caracteristice, n-ar fi putut lăsa impresia vioiciunii, a tinereții, a forței inepuizabile, a împrospătării veşnice. Eroii săi trebuiau să trăiască toți deodată, în mod anarhic, cu fantezia, cu nervii, cu conduita lor imprevizibilă şi neastîmpărată. Compoziția romanului lui Ionel Teodoreanu aminteşte procedeele de evoluție ale însuşi elanului- vital.

Ceea ce impresionează, aşadar, în *La Medeleni* e o bogăție de viață neînchipuită. O pădure tropicală în care vegetația iese din orice, din umezeala aerului, din fecunditatea pămîntului. Dar toată această vibrare continuă, .această împletire inextricabilă de linii de viață, are şi inconvenientele ei. Cîteodată se poate spune despre romanul lui Ionel Teodoreanu că are „le defaut de ses |. qualites". E aşa de încărcat, aşa de plin, că apare congestionat. E gata să izbucnească : există în el prea multă încordare. E prea nutrit. E mai mult decît bogăție, e obezitate. Tensiunea, oare se impune cititorului la lectura •r lui, îl oboseşte şi-1 zăpăceşte. De aici reiese şi impresia de încărcare, de ornamentație prea grămădită, într-o arhitectură barocă. Din stilurile arhitectonice, acela care are cele :;mai multe analogii cu romanul lui I. Teodoreanu e „roco-* oo"-ul. Şi acolo prea multe linii mărunte încălecate unele ; peste altele, prea multă preocupare de ornamentație (aplicații străine, de metal, de lac, de culori, de auriu), prea fmultă atenție detaliului, oare devine un scop în sine, depă-***fştişbe*** rolul die mijloc modest în redarea unui tot armonios.

Am spus mai sus că imaginile sînt indispensabile mateirîei romanului *La Medeleni.* Tinerețea are nevoie de acest |stil. Altfel rămîne neînțeleasă. Imaginea e un mijloc ca să |r<edea viață, dar aici ea devine un scop. Totul e problemă * de grad, de măsură.

Şi fiindcă sîntem la capitolul rezervelor, să mai adău-|găm unul. Atitudinea autorului în fața materialului său nbracă cîteodată un aspect prea literar. Nu mai vorbesc

de nenumăratele citaţii din Samain, Verlaine, Rimbaud, Mallarme puse acolo desigur ca să definească psihologia lui Dănuţ, june poet, intoxicat enorm de literatură. Dar era nevoie chiar de citaţia textelor ? Nu se putea aminti doar că anumiţi autori îi sînt preferaţi ? Psihologia nu cîştigă nimic prin textul versurilor.

însăşi optica autorului e cîteodată atinsă de literatură. Ea transpune o lume văzută literar, adică prea reliefat, preocupată de contraste de efect. Cînd trebuie să dea firmă unei crâşme, I. Teodoreanu o numeşte : „La musca vădană", un erou se cheamă „Minodor Stratulativ". Se, va zice : dar aceste nume există. Ei şi ? De ce autorul lena ales, tocmai pe acestea ?

Un capitol se cheamă *II etait un petit pommier.* Apoi prea multe hoirs-texturi : „quand j'ai fou du vin clairet"... „unu Ilă Duduilă"... „Eşti caş toporaş"... „Die Rose, die Lilie, die Taube"... „Je haîs le mouvement qui deplace les lignes" etc. Scrisorile Olguţei sînt prea ticluite. Sînt. apoi în *La Medeleni* prea mulţi zarzări înfloriţi, prea mult parfum de gutui şi prea mulţi hulubi. Astfel lumea nu mai, e privită direct, înregistrată, din observaţie pură şi simplă. Intre simţurile autorului, între puterea sa de observaţie şi expresie, se interpun canoane, reminiscenţe, reţete, atitudini artificiale de prefacere a realităţii în sensul unui efect mai dinainte voit. Spontaneitatea e filtrată printr-o artă subtilă, dar totuşi nu mai puţin artificială. Se vede prea uşor cultura literară a autorului, conştiinţa sa excesivă, intenţia sa voită de a întrebuinţa cutare ori cutare artificiu. Viaţa e colectată şi redată după un specific exagerat, care nu are aroma naturii, ci, pe aceea a bibliotecii. Afară de cele lămuritoare pentru; sufletul eroilor şi de cele pline de poezie, unele comparaţii sufăr de literaturism. Iată una luată la întîmplare: „Toate amintirile se alterau, ca prăjiturile cu cremă, vara". Aici comparaţia nu e nici proprie, nici poetică; E pusă pentru un anumit efect, care tocmai din această cauză e ratat.

Spiritul literar, adică în cazul de faţă conştiinţa prea mare a creaţiei, duce la un fel de spirit de sistemă. Se rotunjeşte după un plan prea precis, prea dogmatic, caracterul personagiilor. Ca să li se dea note caracteristică,

desenul e caricatural cîteodată. De cele mai multe ori, Ionel Teodoreanu e un psiholog adînc. Sînt personagii în romanul său care vor rămînea. Sînt unele definitive. Dl. Deleanu, Rodioa (puţin cam prea mult „vai !"), Puiu, Tonei. Altele încă foarte reuşite : Miroeta Balmuş, băiatul timid şi silitor, d-na Ralmuş etc, etc. Nu mai vorbesc de Dănuţ.

In unele locuri, situaţiile sufleteşti sînt schiţate remarcabil. Iată, de pildă, o pagină minunată de psihanaliză : începutul (fatal platonic) al dragostei lui Puiu pentru Olguţa. Cînd încep să se deştepte simţurile, ele iau calea indirectă şi imită mulajul unor afecţiuni deja cunoscute : aceia al dragostei pentru soră, al compătimirii, al devotamentului. Senzualitatea nu începe brusc, direct, decît la copii inferiori. Şi, apoi, dragostea adevărată e totdeauna suprasexuală.

Iată cum iubea Puiu : „Pe Olguţa îi plăcea să şi-o închipuie toamna, în odaia de la Iaşi a Monicăi. Ar fi vrut s-o ştie bolnavă, puţin, nu mult, SHO doară gîtul, de pildă. Să-i fie frig. Să fie ceva mai palidă, mai puţin energică. Înfrigurată, să aibă un şal pe umeri şi să stea zgribulită, în fundul divanului. Leila să toarcă. In sobă să ardă focul. Olguţa să fie îmbrăcată în haine de toamnă, cu puţin miros de naftalină, rochie de culoare închisă, neagră mai ales, ghete înalte. O îmbrăcăminte de doliu.

El să stea Ia picioarele divanului, sau la picioarele Olguţei. Afară frig, burniţă. Să fie şi el bolnav, ca Olguţa să se arate blîndă cu el. Să fie zi de şcoală : nici o sărbătoare nu-i mai sărbătoare decît o zi de şcoală petrecută acasă, cînd ştii că toţi colegii stau în bănci. Olguţa să privească spre fereastră. El să mai puie lemne pe foc. Să vadă mormanele de jar sclipind în umbră şi să audă clocotul muzical al apei din samovar. Să se facă seară.

— Noapte bună, Olguţo.

— Noapte bună, Puiule.

...Şi să-i săruite mîina..."

Găsesc acest pasaj cu totul remarcabil.

Olguţa este cu siguranţă un tip. E însă un tip prea „caracteristic", prea şarjiat. E în perpetuă tensiune. încordarea ei, fără umbre, fără variaţii, e monotonă. Şi, la

urma urmei, e anostă. Dar intenția autorului n-a fost s-o zugrăvească așa. Se vede bine că el admiră puțin tipul Olguței, care, cum se zice, îl „epatează". Scrisorile pe care le scrie sînt iritante în mianiera lor veșnic aceeași. Nici un incident, nici un episod din care să putem surprinde și altceva în sufletul acestei fete și care să ne repauzeze. Un asemenea personaj, în realitate, ar fi peste măsură de enervant. Dar autorul n-a voit s-o prezinte așa. Și — după părerea mea — el a scăpat o admirabilă ocazie de a varia puțin acest tip. Ar fi putut înfățișa direct începutul de dragoste al Olguței pentru unchiul Vania. Ar fi prezentat astfel și un alt aspect al acestei ființe teribil de simplificată. Ar fi făcut-o puțin tristă, puțin gînditoare, puțin posomorită ; ar fi *umanizat-o* puțin.

Dar dacă tipul Olguței e prea unitar, prea aranjat, prea consecvent aceiași, există altele care — mai puțin studiate — ajung șovăitoare.

Această șovăire reiese, poate, și din lungimea detaliilor, înfățișate de multe ori pentru ele însele, și nu ca subordonate liniei principale. Trebuie să mărturisesc că, ținînd seamă de toate deliciile lecturii, romanul e totuși prea lung. Maniera lui e discursivă și, prin atenția care se dă amănuntului, amintește de procedeul analitic al unor naturaliști.

Dar nervii moderni vibrează în viteză. Răbdarea și supunerea resemnată la realitate e o virtute dispărută. Arta modernă în toate manifestările ei e sintetică. în pictură, ansamblul nu se mai recompune din detalii insistate, așa cum proceda spre admirația tuturor, altădată, Claude Monet. Expresionismul modern se reducea la cîteva linii esențiale. Și urmărește un caracter predominant, oare se înfățișează cel mult într-o schemă.

De multe ori numai indicații, puncte de vedere, completate apoi de dispoziția noastră mentală. Dacă ar trebui să aleg pe scriitorul european cel mai opus, mai antipodic lui Ionel Teodoreanu, acela ar fi, fără îndoială, Jean Cocteau. *Le grand ecart* și *La Modeleni* sînt între ele ca ziua și noaptea. Dar aceasta nu înseamnă deloc că procedeul lui Ionel Teodoreanu nu e perfect legitim. E vorba de caracterizare, nu de preferință.

Legat de generația mea, m-am ferit, poate, să nu fiu influențat de atîtea motive extraliterare. Ionel Teodoreanu este astăzi, din toate punctele de vedere, o realitate a literaturii noastre. Dar este încă și o speranță. Cei de o vîrstă cu el trebuie să-i aducă laudele și să-și formuleze temerile.

Și apoi Ionel Teodoreanu ne-a înălțat la un nivel de la care ne-a dat dreptul să fim pretențioși. El e astăzi cel mai reprezentativ prozator dintre tineri. Romanul acesta, fără îndoială, e începutul unei serii care va urma. După confidențele adolescenței vor veni preocupările maturității. Ceea oe a încercat pînă acum, adică epopeea tinereții, e impunător. Ne-a descris în pagini de adînc realism și de înaltă poezie o perioadă a vieții pentru care a găsit mijloacele cele mai indicate ca să ne-o sugereze, să ne infiltreze direct pulsația ei inițială, clocotirea de trăire abia conținută. în toate acestea, a arătat, pe lîngă calitățile de romancier, pe acelea de scriitor, de stilist interesant.

Cititorul să ne ierte încă o citație pentru care va fi recompensat prin calitatea poeziei și a formei. E vorba de primele semne ale dragostei lui Mareea : „In sufletul lui Mircea era ca o mirare oare prefăcea conturul sufletului și al gândurilor. O mirare... Înaintea primăverii trece un vînt. Trece un vînt pe străzi, printre oase, magazii, biserici, printre oamenii preocupați, care se duc la treburile lor de toate zilele, într-o zi ca toate zilele.

Și deodată, un trecător — tînăr sau bătrîn, femeie sau fată — ridică ochii, ascultă, privește, respiră... Ce s-a întîmplat ? A înflorit o zare ? Au rîs mălinii undeva înainte de vreme ? Au respirat violetele într-o pădure ? A zburat un înger nevăzut din ceruri și s-a dus iar înapoi, cu parfum de toporași în aripi ? Cine știe !

Nu s-a întîmplat nimic... Cine știe !

A trecut un vînt înaintea primăverii printr-un oraș. Și capetele trecătorilor se ridică. Cerul pare că a venit. Un trecător zîmbește altuia, fără să-l cunoască. Fiecare ar vrea să facă semne de bună venire cuiva. Nu-i nimeni. E o mirare ; orașul e altul, oamenii sînt alții. Undeva un glas începe să omite. E o mirare pretutindeni, pe

urmia unui vînt care a fluturat soare, perdele, plete, suflete..."

Adîneă şi minunată poezie psihologică ! Dar înainte de toate, minunată tinereţe. Poezia e tinereţe şi tinereţea e dragoste. Pe acestea Ionel Teodoreanu ne-a făcut să ie simţim încă o dată, adică să reîntinerim. Ii sîntem recunoscători ca tuturor adevăraţilor artişti.

Încotro se va îndrepta de acum înainte talentul său? Pascal spune: : „La vie heureuse commence par l'amour et finit par l'ambition". Ceea ce, tradus în alţi termeni, înseamnă că într-o viaţă complectă, după dragostea tinereţii, încep preocupările de conştiinţă, problemele tragic omeneşti, valorile maturităţii. Poate că acesta e şi dejs-, tinul lui Ionel Teodoreanu, ca al nostru al tuturor.

1927

T. ARGHEZI

După ce ai lăsat din mină volumul de versuri al d-lui T. Arghezi, ***Cuvinte potrivite,*** o impresie se ridică deasupra tuturor celorlalte : amestecul de sublim şi stîngăcie, de măreţ şi mizerabil, de perfecţie şi ratare. Imaginaţie aci grandioasă, atingînd simbolul sau mirajul, jf<aci delicată şi miniaturistă, nuanţată pînă la vecinătatea subtilităţii, epitete viguroase, .adine caracteristice, imagini pline de gîndire prescurtată, sugestii insinuante care se strecoară pe furiş în suflet şi în tot corpul, transformă tot ritmul visurilor şi-1 umple cu muzică de atmosferă, potrivită exact sensului, fără să-1 clarifice complet, căci i^ar împrăştia farmecul. Şi pe urmă, numaidecît, un fel de silnicie a versului, căutări îndelungate şi nimerite alături, accepţie greşită a sensului unui cuvînt, ritmuri chinuite, forţate, cuvinte schimbate fără abilifRtate ca să iasă o rimă (între altele, de pildă, ***deşti*** în loc de ***degete).*** Cîteodată lipsa de îndemânare expresivă se transformă în neglijenţă sau licenţă intenţionată, voită. Se teoretizează astfel într-o voinţă preconcepută, ca să se justifice o insuficienţă. Totuşi, efectul final ne apare puternic, în afară şi pe deasupra acestor stîngăcii şi parcă tocmai din cauza lor. Din toată producţia literară a d-lui l^rghezi reiese aceeaşi impresie : ***o mare energie suflefetească lipsită de facilitatea de exprimare**** Un formidabil |#an oprit un mioment în desfăşurarea lui de o neputinţă rSe realizare.

Acest detaliu funcţional cînd e înscris într-o organizaţie sufletească puternică produce anumite tulburări. Structura unui om normal, voiesc să spun banal, e făcută dintr-o anumită echivalenţă între forţa disponibilă şi expresia treptată a acesteia. Pe măsură ce se adună, energia mintală se şi cheltuieşte. Nu rămîn resturi, amînări, nu rămîn depozite. E ca un nor care, de îndată ce se înfiripă din evaporaţiuni, cade imediat în ploaie. Aceasta e facilitatea supremă : lipsă de inhibiţie, de economie, de agonisire. Curgerea continuă fără răgaz. Cum ritmul cheltuielii e imediat, el întrece cîteodată în viteză pe acela al strîngerii de energie. Lipsită de sfincter sufletesc — dacă se poate spune —, limbuţia se epuizează în tot momentul. Se ştie că facilitatea excesivă e semnul deşertăciunii, dacă nu al nulităţii. Cel ce cheltuieşte mereu e destul de des cu buzunarele goale.

Se întîmplă însă altfel cu spiritele celelalte oare strîng şi cărora nu le e dată această uşurinţă de cheltuire. Cînd e vorba însă şi de temperamente bogate, adinei ori viguroase, pline de energie, de neastîmpăr sufletesc, atunci imposibilitatea exprimării duce la comprimare. Dar expresia comprimării excesive e explozia. Efectul produs la temperamentele normale care au supapa regulativă a facilităţii e o expresie curentă, banală, incoloră. Ea aduce acel stil „agreabil", „simpatic", clar, fără surpriză, fără virtualităţi intrinsece de putere conţinută.

Dl. Tudor Arghezi nu e din aceste din urmă temperamente. Lipsa sa de facilitate îi încarcă sufletul pînă la o tensiune neobişnuită. Cînd i se întîmplă cîteodată să izbucnească, întrece chiar efectul dorit. Expresia e grea de toată apăsarea sufletului reţinut atîta vreme. Atunci cuvintele poetului sînt neîntîlnite, formulele sale sînt excesive, epitetele sînt rare, pline de sensuri neîntrebuinţate încă. Săgeata e trimisă mai departe de spaţiile bătute, fiindcă coarda arcului e prea mult întinsă. Izbucnirea atinge terenuri virgine neexplorate încă, trece dincolo de ceea ce poetul vrea să spună, cuvîntul merge fatal dus de o mişcare oarbă şi lepădat dincolo de unde ne e obiceiul să mergem toţi ceilalţi. O semitele care atinge vîrfuşorul de fosfor al unui chibrit produce o slabă licărire, dar lipită de grămada unui praf de puşcă azvîrle în aer oraşe întregi ori stînci nedezlipite.

Încurcat şi enervat mereu de rezistenţa pe oare i-o opune expresia, dl. T. Arghezi se opinteşte odată brusc, sfarmă toate lanţurile şi spune mai tare şi mai minunat decît oricine ceea ce are de spus. Să citească oricine un rînd de dl. T. Arghezi. Va simţi atunci din oe rezervă iniţială de forţă pleacă cuvîntul totdeauna încordat, încărcat cu toată comprimarea care l-a apăsat. Coarda care-l trimite nu e niciodată flască. El pleacă rar, dar totdeauna porneşte încărcat ca un cocoş de puşcă. Iată cum lipsa de facilitate, care poate să apară ea un neajuns, aduce tocmai acea teribilă energie a stilului d-lui Arghezi.

Că aceasta e construcţia sufletească a d-lui T. Arghezi putem s-o vedem şi din alte consideraţii decît cele pur estetice.

În unele din articolele sale, mai ales din polemicile sale, d-sa ne apare ca un spirit revoltat. Dar revoltat contra cui ? N-am putea preciza. Mai degrabă contra tuturor şi contra toate. Revolta sa nu e limitată la un domeniu social ori moral precis, ea n-are obiect. După momente, el se indignează pentru lucruri care i-au plăcut ieri. Totul depinde de moment. Revolta sa nu stă în calitatea sau defectul obiectului, nu e canalizată, captată regulat, ou predilecţii şi preferinţi. Ea stă în firea, în mecanismul sufletesc al d-lui Arghezi : e funcţională. Această stare de predispoziţie — dacă se poate spune „în alb" — pentru orice revoltă se cheamă anarhism. Dl. Arghezi e un anarhist. Oameni cu exprimarea facilă pot fi şi ei revoltaţi. Dar ei îşi aleg un singur gen de revoltă, se adaptează la o singură negaţie.

Temperamentele puternice, cînd nu se pot uşura zilnic, duc la revolte continue şi disproporţionate.

Fără îndoială, totul nu trebuie pus numai pe organizaţia psihică care nu permite supape rezonabile. Nu trebuie uitat că dl. Arghezi a fost monah. Viaţa bisericească nu se poate acomoda cu temperamentele puternice fără răzbunări derivate ori întîrziate. Nu se poate interzice viaţa într-un organism viguros, fără ca ea să ţîşnească plină de indignare. Şi nu trebuie uitat însă că dl. Arghezi

era tînăr, adică influenţabil, atunci cînd anarhismul era puternic în Europa, pe timpul lui Caserio, al nihilismului rusesc (aşa de frecvent în Elveţia, unde d-sa a stat, mi se pare, multă vreme) şi al ecourilor sale literare ca Laurent Tailhade, Octave Mirbeau etc:

Polemismul său excesiv, crud, exasperat, dovedeşte toate acestea. Alţii atacă ca să pună pe cineva la locul său, adică să-l diminueze relativ. Dl. Arghezi nu atacă decît ca să desfiinţeze. Pentru d-sa nu există puncte vulnerabile de care morala şi cavalerismul fad şi mediocru" interzic să te atingi. El atacă pe adversar în orice punct debil, oricare ar fi el : insuficienţele, descompunerile (cîteodată mai ales acestea), ori monstruozităţile fizice, slăbiciuni ori nenorociri familiale. Nu găsesc în această privinţă decît un singur scriitor care-i seamănă. E Octave Mirbeau. Aceeaşi greaţă decisivă, metafizică pentru animalul-om, aceeaşi radicală mizantropie pentru descompunerea putredă a maşinii omeneşti, de la scatologic la aspectul cadavrului şi la infecţia secreţiunilor. Obiecţiunile mari ale d-lui Arghezi par a fi îndreptate mai ales: contra fiziologiei omeneşti. E în aceasta un accent de purist, aproape de spiritualist profund ofensat. Nimeni n-iare în ţara noastră, nici măcar dl. Cocea, geniul batjocurii ridicat pînă la înălţimi metafizice ca dl. Arghezi. Poezia sa *Blestemul* e unică în literatura noastră. Poate puţin cam intenţionat senzaţională, ea e totuşi semnificativă.

Iată cîteva din aceste accente ale unui suflet comprimat, demne de Byron :

Pe tine, cadavru spoit ou unsoare,
Te blestem să te-mpuţi pe picioare,
Să-ţi crească măduva, bogată şi largă,
Umflată-n sofale, mutată pe targa.
Să nu se cunoască de frunte piciorul,
Rotund ca dovleacul, gingaş ca urciorul.
Oriunde cu zgîrciuri ghiceşti mădulare,
Să simţi că te arde puţin fiecare.
Un ochi să se strîngă şi să se sugrume,
Clipind de-amăruntul întors către lume.
Celalt să-ţi rămîie holbat şi deschis
Şi rece — împietrit ca-ntr-un vis.

Necazul tău mare să-ţi dea voce mică,
Să urli, să n-auzi, să vezi că ţi-e frică.

De glezne tîrîş să-ţi atîrne
Ghiulele de capete cîrne,
Rînjite, scrâşnite, nerăzbunate :
Măceluri, osînde, păcate...

Am citat numai cîteva din aceste blesteme. Dealtfel, dl. Arghezi ne anunţă că ele nu reprezintă decît un „fragment" şi că va reveni. înţeleg că o asemenea temă poate fi tratată numai din plăcerea tehnică a virtuozităţii. Dar ea presupune, totuşi, şi un fond sufletesc „nerăzbunat". Nu-i vine nici măcar prin minte să blesteme decît aceluia oare a suferit mult fără să poată spune.

Şi cinismul d-lui Arghezi trebuie înţeles la fel. Are nevoie să denunţe aspectele gingaşe, delicate, elanurile idealiste, sublime, înalte, ca pornind din aceeaşi murdărie. Simte o plăcere să înjosească, să deziluzioneze, să ofere viziuni de dezgustătoare descompunere. Iată cîteva rînduri din una din acele viziuni :

Chiar stelele sfinţite
şi pure la-nceput
Au putrezit în bolta
visărilor străbune
Şi zările, mîncate
de mucegaiuri, put.
A năzuit un clopot
să sune liturghia
Şi bronzul lui, ca scrumul,
din turn s-a risipit.

Iată cum aceleiaşi neputinţi de exprimare şi cheltuială facilă se datoresc în acelaşi timp şi necazurile, ranounele, nevoia de pîngărire, dar şi cele mai înalte valori artistice din opera d-lui Arghezi.

Şi cînd încetează ura şi polemismul, cînd poetul rămîne pur contemplativ, atmosfera nu e mai înviorătoare : în

general, o viziune tristă, decadentă, o viziune de toamnă, de furtună, de sterilitate, de groază, de ciocnire apocaliptică, de frămîntare şi neputinţă.

După cum ne spune undeva poetul, sufletul său e o criptă în care n-^a mai rămas decît scrum.

In adevăr, energia înăbuşită arde, usucă pe dinăuntru. După oe a zvîrlit lava, vulcanul stins nu mai are decît cenuşă. Sentimentul, iubirea, înduioşarea s-au consumat, s-nau topit de arşiţa internă. Sufletul e secătuit de forţele vii ale dragostei. Emoţia proaspătă a murit. Nu mai rămîne decît inteligenţa. Omul înregistrează, dar nu mai iubeşte ceea ce înregistrează.

!r

Tare sînt singur, Doamne, şi pieziş !
Copac pribeag uitat în cîmpie,
Cu fruct amar şi cu frunziş
Ţepos şi aspru-n îndîrjirea-i vie.

Tînjesc oa pasărea ciripitoare
Să se oprească-n drum,
Să cînte-n mine şi să zboare
Prin umbra mea de fum.

Aştept crîmpeie mici de gingăşie,
Cîntece mici de vrăbii şi lăstun
Să mi se dea şi mie,
Ca pomilor subţiri cu gustul bun.

Nu am nectare roze de dulceaţă,
Nici chiar aroma primei agurizi
Şi prins adînc între vecii şi ceaţă
Nu-mi stau pe coajă moile omizi.

(Psalm)

Aceste versuri dezolate amintesc de acea „secheresse d'âme", de care se plîngeau unii credincioşi medievali.;

Sau în altă parte :

Dar ziua care trece
Şi mă răneşte-n treacăt,
îmi umileşte cîrja,
îmi încovoaie crinii,
Şi inima-mi urmează
s-atînme ca un lacăt
Cu cheile pierdute,
la porţile luminii.

Această poezie e o formă de cunoaştere. Nimic mai puţin sentimental. Sursa e direct cerebrală. Cu multă bunăvoinţă abia am putea descoperi ici şi colo cîte un crîmpei de sentiment, cîte-o slăbiciune emotivă. Astfel, în unele locuri ni se pare că poetul se lasă muiat de sentimentul trecutului, singurul mai clar exprimat în această poezie de stări intelectuale. Trecutul, adică tinereţea, are mare preţ în sufletele deziluzionate. Ea aduce parfumul unei existenţe care a fost odată proaspătă, veselă şi încrezătoare.

Iubirea noastră a murit aici.
Tu, frunză, cazi, tu, creangă, te ridici,

Atît amar de ani e de atunci !
Glicină, tu, tu florile-ţi arunci.

A mai venit de-atuncea să v-asculte,
Voi plopi Gdînci, ,u voci şi şoapte multe?

Voi aţi rămas întorşi tot spre apus,
Voi creşteţi toţi de-a pururea în sus.

N-o mai zăriţi, din vîrfuri, nicăieri ?
Ştiţi voi ce vorbă este vorba „ieri" ?

(Oseminte pierdute)

în altă parte :

Aici, unde-a murit trecutul,
Mă plimb ca într-un mormînt,
în care sînt
Legat s^ascult cum tace lutul,
Pe cînd în suflet toarce mutul
Regret, înfăşurat în vînt.

(Sfîrşitul toamnei)

Sau :

Şi sufletul geme muşcat de trecut
Ca fiara, de-o fiară cu pas cunoscut.

(Prigoana)

încă în alte cîteva poezii, refrenul acesta revine pe un timbru emotiv. în ele pluteşte o atmosferă decadentă, baudelairiană, de regret şi melancolie. încolo însă autorul e departe de orice înduioşare. Găsim mai degrabă ironia rece. Lucrurile mari, sublime, demne de veneraţie, de declaraţii şi de vorbe mari pentru alţii sînt seoborîte de dl. Arghezi, printr-o comparaţie plină de umor, la proporţia lor pământească.

Pavel din Tars e-acum zaraf sărac
Şi Chrisostom băiat de prăvălie,
Iar Sfîntul Duh, închis în colivie,
Făcutu-s-a un pui de pitpalac.

în general, însă, poezia d-lui Arghezi ne înfăţişează, ca şi ştiinţa, o serie de raporturi. Fireşte acestea sînt exprimate prin comparaţii şi prin imagini, în loc să fie însoţite de argumente şi deducţii. Poezia d-lui Arghezi nu demonstrează, dar revelează şi ea. Şi mai este ceva. Ştiinţa se bazează pe o serie de raporturi coerente între concepte. Dl. Arghezi alcătuieşte şi el o disciplină cu oare fură cîteva aspecte necunoscute legîndu-le între ele. Numai că aceste aspecte ale existenţei nu se ridică pînă la concepte, ci rămîn pînă Ia gradul de simboluri. Simbolul e exprimare concretă, printr-un semn, desen ori imagine a unei stări de lucruri. Generalizarea nu merge pînă la noţiunea încorporată în cuvîntul abstract. Ea se mulţumeşte ou un semn. E procedeul magiei. Se ştie însă. că magia e începutul ştiinţei, o ştiinţă imaginativă şi naivă, bazată pe primele apropieri pe care le facem între lucruri, pe cele dintîi concordanţe care apar şi pe care nu mai aşteptăm să le controlăm.

O simplă coincidenţă sau asemănare, cum e aceea între un om şi portretul lui, ne duce la concluzii de generalizare ca şi în ştiinţă. Cînd vrăjitorul străpunge cu fierul roş haina inamicului său, crezînd că această pedeapsă îi atinge chiar persoana, el se bazează pe o serie de raporturi de vecinătate între om şi haina lui, pe care le crede reale. Magia e o ştiinţă romantică, în oare imaginaţia depăşeşte mereu datele realităţii.

Magia admite raporturi alogice de simboluri, sau de fenomene inexistente, închipuite. Iată de pildă ideea de timp. Ştiinţa consideră timpul şi omogen şi măsurabil. Dar această ordine, decretată ca singura valabilă, se poate schimba. Dl. Arghezi presupune alte diviziuni, alte reiaţii între clipe. Există timpul obişnuit, omogen, timpul pe care-l deosebim cu toţii, şi apoi legătura variabilă a orelor între ele, timpul ceasurilor luate în parte :

Cîtă vreme n-a venit,
M-am uitat cu dor în zare.
Orele şi-au împletit
Firul lor cu firul mare...

(Melancolie)

sau

Prin aer, timpu-i despărţit de ore,
Ca de mireasma lor nişte garoafe...

(Arheologie)

sau :

Cînd am plecat, un ornic bătea din ceaţă rar,
Atît de rar că timpul trecu pe lîngă oră.

(Despărţire)

Antonul *Cuvintelor potrivite* are gusturi şi predilecţie de alchimist. El alcătuieşte universul după alte legi. Presupune elementelor alte afinităţi, le leagă şi dezleagă între ele după alte procedee. Cîteodată, ca în *Prigoana,* are viziuni de .Sabat, în care zmeii, demonii, ţestele de mort, monştrii, ciclopii se zbat, se încolăcesc sub biciul lui Satan. Nu lipseşte nici *Bufniţa,* oare prezidează clasicul laborator lugubru al vrăjitorului. Iar în poezte *Vraciul* e descrisă puterea, averea şi sufletul vrăjitorului, în *Satan* ne transmite direct senzaţia stranie a demonului.

Imaginația d-lui T. Arghezi, cînd reconstituie universul, îl prezintă condus de semne misterioase, de puteri nevăzute. El are senzația directă a haosului universal, a devenirii eterne, a descompunerii, a destinului misterios, a forțelor oarbe sau perfide care ne veghează ori ne pîndesc. Marea, norii devin forțe înfricoşătoare. Are viziunea religioasă, sau, mai degrabă — cum spuneam mai sus — pe aceea magică, fiindcă religia presupune nu numai o anumită explicație a firii şi o intuiție a infinității şi enigmei sale, dar şi sentimentul pietății, al adorării, al venerației, care mi se pare că lipsesc d-lui Arghezi. Imaginea sa despre lume e a unui păgîn înfricoşat. ***Psalmii*** săi sînt dezolați, dar reci. Sufletul lor caută mîntuirea, dar e uscat, nu mai iubeşte. Strigătul lor e tocmai neputința credinței. Magia, însă, oferă intuiția tuturor disponibilităților care se găsesc peste granițele pipăitului şi ale măsurabilului. Bănuiala acestei întocmiri, capricioase şi enigmatice, ca soarta şi ca moartea, o are şi dl. Arghezi. Dar o are oarecum intelectual. Imaginația sa se aprinde ca o flacără orbitoare de lumină, dar fără căldură. E din familia vracilor, a căutătorilor de esențe ultime, de elixiruri şi filtre, dar nu din aceea a preoților, a sfinților şi a apostolilor. In evul mediu, dl. T. Arghezi ar fi fost ars de viu. El e mai aproape de doctorul Faust decît de Saint-Francois d'Assise.

Eu mă fălesc că nu vînd ca atîția
Tezaurele *mele : Nici nu ştiu*
Dacă pe piață Dumnezeu cel viu
S-a ieftenit mai mult decît tărîțea.

Marmînt închis la zgomotul de-afară,
Contemplu-a cîrtiților bucurie,
Lingîndu-şi puii cu idolatrie,
Băloşi, subt steaua mea polară.

(Vraciul)

In toate acestea are un rol însemnat, desigur, şi momentul literar în care s-a format poetul. Dl. Arghezi ține, printr^un aspect al poeziilor sale, de simbolism. Către sfîrşitul secolului trecut, şina compus primele poezii. Plutea atunci în atmosfera Europei moderniste o reacție antiştiințifică şi o revenire la magie, cu mult credit mai ales printre simbolişti. „Sufletul lucrurilor", „Misterul", eficacitatea misterioasă a unor forțe şi elemente desconsiderate de ştiință erau la ordinea zilei. Villiers de lTsle Adam, aşa de respeiotat atunci, amesteca în toate nuvelele şi romanele sale aceste virtuți ascunse ale unor fenomene misterioase. ***Tribulat Bonhomet, Eve future, Contes cruels*** înfățişează mereu probleme de acestea între ştiință şi religie. El pleca de la Edgar Poe. Alții, ca Maeterlinek, şi el aşa de încrezător în forțe obscure, de la Novalis. Sâr Peladan luase de-a dreptul costumul şi moravurile de mag. Ştiința excitase, dar nu mulțumise.

Deasupra ei mai era loc pentru închipuire. Se credea în puterea secretă a pietrelor prețioase (în care credea şi Maoedonski), în telepatie, în spiritism, în influența metalelor asupra caracterului etc. Villiers voia o femeie vie creată în laborator, şi 1-a pus pe Edison s-o confecționeze. Altădată a voit să experimenteze dacă căpățîna decapitaților mai păstrează cîteva secunde în ea conştiința. Poate ceva din atmosfera acestor credințe şi preocupări s-a strecurat şi în dl. T. Arghezi.

In discuțiile purtate între apărătorii specificului național în artă şi moderniştii estetieismului pur, aceştia din urmă au invocat de multe ori, ca o ilustrație a teoriei lor, opera d-lui Arghezi. La prima vedere, afirmația pare legitimă cu totul. Fără îndoială, există prea puține elemente de altă natură decît cele curat artistice în opera autorului ***Cuvintelor potrivite.*** Cum am văzut, o parte a operei sale se leagă direct de curentul simbolist de acum douăzeci de ani. Toamnă, mobile vechi, crepuscule, cadavre descompuse, toate acestea sînt temele pe care simboliştii le-au dezvoltat după Baudelaire. Poezia ***Poarta cernită*** aminteşte direct de. Maeterlinek. Simbolismul a fost însă o şcoală literară exclusiv preocupată de tehnică. Andre Gide a observat foarte bine că ceea ce îi lipseşte mai ales e etica.

Preocuparea estetică a d-lui Arghezi se mai vede şi din altceva, li lipseşte sentimentul spontan, direct idilic

al naturii. Peisajele sale sînt totdeauna alcătuite cu ajutorul unor comparații stabilite în legătură cu un element «artificial : mătase, catifea, atlas, brocart, aur, fildeş etc. Pietrele preţioase : topaz, safir, smarald, perle, agate revin mereu. Natura e văzută prin artă, şi nu invers. Cutare lucru seamănă cu o gravură veche, cu o icoană bizantină, cu o orgă, ou o liră. Natura, ca să existe, se sprijină pe elemente plastice. Unele poezii împrumută chiar titluri de la pictură : *Gravură, Creion* etc.

Dar toate aceste preocupări nu exclud deloc influența mediului românesc asupra artei d-lui Arghezi. Nu mai vorbim de unele poezii vechi, care suportă de aproape puterea curentului eminescian :

Mai mult tu nu vei mai vedea
Nimic, nici cer, nici flori,
S-au prăfuit din zrea ta
Ca nişte nori,
Nici zarea nu vei mai avea,
Nici mini cu care s-o masori
în geamuri, prin perdea.

Orbit-a viața, şi cu ea
Şi cînteoul, şi luna.
Şi unda-n care strălucea
S-a stins pe totdeauna.

O ! pentru veci tu n-ei mai fi,
Şi-ai fost, mă-ntreb, vreodată ?
Atît pustiu mă-nvălui
Cînd subt un plop mi se trezi
Tot dorul de-altă dată !

în alte poezii limba e inspirată din cronici. Arhaismele vin la locul lor ca să dea atmosfera de veche realitate românească bucății. Unele poezii sînt turnate în metrul popular :

Fatc noastră e bolnavă,
Fata mea şi-a dorului,
în vîrful piciorului
A înțepat-o cu otravă
Spinul prins de crin şi laur.
(Lingoare)

sau :

Dragă mamă, dragă mamă,
Pînza iar mi se distramă.
Sufletul şi-acum mă doare,
Trupul iar, subt cingătoare
Brațul mi se lenevește....

Dar influența națională cea' mai puternică în opera d-lui Arghezi o constituie monahismul său aşa de autohton. Viața tihnită de mănăstire, liturghia noastră orientală, bisericile mici şi umile, schiturile mărunte pierdute în gropi cu solitudinea şi poezia lor, deniile cu clopotele stranii şi calme în acelaşi timp, toate acestea învăluite în parfumul lor național de tămîie şi^au găsit în dl. Arghezi poetul lor cel mare.

Pe această cale el ia contact cu pămîntul acesta lucrat de istoria noastră. Nu există poet mare neîncadrat. Dl. T. Arghezi e cel mai mare poet al nostru de ia Eminescu încoace. Valori prea mari nu se pot clădi în aer ori pe postamente de nisip.

1927

G. IBRĂILEANU

Cum aş putea găsi tonul oel mai potrivit, măsura justă pentru a scrie despre omul a cărui întîlnire reprezintă cel mai însemnat eveniment intelectual din viaţa mea ? Cu toate acestea, toţi acei cîţi lnau cunoscut bine ştiu că acest om neînduplecat în dreptate şi decenţă nu iubea nimic altceva decît adevărul; că entuziasmul meu delirant l-ar fi făcut să zîmbească ou blîndeţe, dar că nu i^ar fi schimbat o iotă din ideea pe oare şi-o făcea totdeauna matematic despre mine, despre el, sau despre lume şi viaţă.

A servi oamenii înseamnă a le aduce omagiul pe care-l preţuiesc ei, nu acela pe care-l cred alţii cel mai potrivit. G. Ibrăileanu îşi avea scara sa de valorificare. Cred că ceea ce admira mai mult din lucruri era *realitatea* lor, adică existenţa lor plină de semnificaţie, faptul că ceva există cu adevărat. Dar nu toate lucrurile au o plenitudine de viaţă, nu toate se reliefează luminos, nu toate au rangul de fenomen. Tot ce .există serios, definitiv, din plin, tot ce are un-rol, tot ce modifică şi frămîntă existenţa, fiindlcă e în «adevăr real, atrăgea admiraţia lui Ibrăileanu.

Unii deosebesc, pe de o parte, judecata de valoare care apreciază, pe de altă parte, judecata de realitatea care constată. Filosofia lui Ibrăileanu reduce acest dualism. Concepţia sa e fenomenalisită, în sensul că orice existenţă puternică, orice realitate adîncă cuprinde într-însa şi

o valoare. A fi în adevăr ceva înseamnă, implicit, a valora ceva. Un copac care e cu adevărat copac, un politician care e acesta în toată puterea cuvîntuiui, un poet care e poet, un ţăran oare nu e altceva nimic decît ţâran, iată tot atîtea valori. Realitatea cînd e foarte realitate, existenţa cînd e intensă devine merit. Dar dacă aceasta e filosofia sa, a explica realitatea unui fenomen se confundă cu a-l preţui. înţelegerea unui fenomen devine implicit"lauda lui.

Ce omagiu mai pe propriul său plac s-ar putea aduce atunci acestui om decît a încerca să-i pătrunzi realitatea, adică a încerca să spui despre el întreg adevărul ?

Undeva, în cugetările sale, *Privind viaţa,* stă scris : „Celor pe care-i stimezi adu-le omagiul de a nu le ceda nimic din opiniile tale. Celorlalţi nu le face onoarea intransigenţei tale." Să ne conformăm.

„Le paradis c'est d'etre en meme temps fievreux et lucide." Cine l-a cunoscut de aproape are impresia netă că această butadă barresiană e tocmai formula care închide în ea toată personalitatea lui G. Ibrăileanu. Dar şi cei care nu l-au cunoscut pot găsi în maxima de mai sus cheia cu care se poate înţelege toată opera vieţii sale, aşa de pudică şi în care se maschează tendinţele sale native. Elanuri de nervozitate, accese de neastîmpăr, de îngrijorare, de bucurie entuziastă, de adîncă şi iremediabilă melancolie, frământare nepotolită, aproape diabolică ; sensibilitate vibrantă şi ascuţită, suflet chinuit de un demon neîndestulat, de neîncetate frămîntări interne, de presimţiri alarmante, de remuşcări mereu reînnoite, de o viaţă care se cere veşnic în sacrificiu pe ea însăşi. Şi sub toate aceste furtuni, care dezolează şi ameţesc, sub toată această emotivitate, care aduce de cele mai multe ori ou ea anarhia inteligenţei, dezordinea ideilor, confuzia mistică, mintea se păstrează intactă, rece, pură. Logica şi simţul realităţii funcţionează ca la cel mai uscat îşi fără suflet iraţionalist voltairian. Cîteodată excesul de dialectică, de argumentare, de stringenţă se dovedesc aproape exagerate : într-atîta voiesc să-şi afirme autonomia faţă de tot oe vine din sentiment.

Oricine citeşte argumentaţia strictă, de impecabilă logică, a lui Ibrăileanu în favoarea vreunei teze nu va bănui niciodată sufletul său emotiv şi febril. Iată, de pildă, studiile sale aşa de precise în silogistica lor de detectivaj literar relativ la soarta poeziilor lui Eminescu. Dar ca să aibă imaginea sa complectă să citească imediat polemicile sale sau cugetările din *Privind viaţa.* Va găsi imediat aspectul celălalt.

Ca toate sufletele complexe, ca toate acele „esprit-carrefour", acel al lui Ibrăileanu era dublu. Din el pornesc răspîntii de atitudini şi idei. Orice teză îşi presupune în el şi antiteza sa, orice posibilitate, şi negaţia. După ce a secătuit ceea ce poate da o cale, o metodă ori o idee, după ce a depăşit-o prin înţelegere deplină, aproape automat el se îndreaptă către contrariul lor, pentru ca să-l înţeleagă şi pe el. Anumiţi oameni sînt mai mult decît indivizi, sînt umanităţi. în ei sălăşluiesc toate virtualităţile deopotrivă.

Iată cîteva din ele.

Educat sufleteşte între 1880—1890, el şi-a făcut cultura în epoca de victorie a pozitivismului şi materialismului biologist şi sociolog. S-a format sub steaua lui H. Spencer, Darwin şi K. Marx. Dar materialismul se găseşte abia la un deget depărtare de pesimism. Şi se ştie că în aceia epocă domina încă şi Sohopenhauer. Există în G. Ibrăileanu o pornire sufletească adîncă de pesimism biologic. Sufletul e corp, e materie. Dragostea e „vocea speţei", viaţa socială e lupta pentru stomac, omul e rău, interesat, gata aricind la orice mişelie ori cruzime. Ca şi Taine, Ibrăileanu vede în orice om o gorilă agresivă şi brutală, care ne aminteşte veşnic originea : „In pădurile primitive ciomagul; în societate — .sarcasmul. Expresia fizică a sentimentului aceeaşi : arătarea caninilor." Sau în altă parte: „Citiţi în şir un anumit capitol din *Descendenţa omului* de Darwin — şi manejele rafinate dintr-un roman de Bourget, care duc tot acolo... E divertisant, e comic, e hilariant." Sau, în fine : „învăţaţii au reconstituit cu imaginaţie pitecantropul. Dar numai femeile au ocazia să-l vadă, în anumite momente."

Poate că o perseverare în acest materialism pesimist ar fi simplistă. Dar Ibrăileanu se reculege şi înţelege

perfect şi aspectul opus acestor concepţii. Amărăciunea nu-l orbeşte. Perfect lucid asupra semnificaţiei şi valorii ei, el îi ştie foarte bine originea : „Pesimismul este iubirea arzătoare de viaţă şi tînguirea că ea nu dă destule plăceri, ori că nu i le poate stoarce îndestul şi ca se isprăveşte odată".. .

Sîntem departe de Schopenhauer, oare crede că viaţa e iremediabil rea pentru toată lumea. Pentru Ibrăileanu, ea nu apare rea decît acelora care nu îi pot gusta, dintr-o cauză ori alta, toate plăcerile. Dar oare poate fi complect pesimist un om care a crezut în atîtea lucruri, care a fost socialist desăvîrşit în tinereţe, avînd convingerea fermă că societatea se îndreaptă către o stare perfectă, idilică ? Nu e adine optimist adela care a apărat dragostea de oameni, umanitatea, mila, morala, dreptatea ?

Un pesimist cu adevărat e conservator ori chiar retrograd. El neagă progresul şi posibilitatea lui. Dar un democrat, care se entuziasmează de libertate, de egalitate şi de fraternitate, are cu siguranţă adînci rezerve de optimism.

Materialismul pesimist se compleotează astfel cu idealismul optimist într-o sinteză generoasă.

în luptele sale literare şi politice de peste trei decenii, acest temperament febril a dat multe şi susţinute atacuri. Nu era în obiceiul său că cedeze în luptă. Ofensivele sale au fost viguroase, violente şi pline de tenacitate. Pornirea sa, de cele mai multe ori impetuoasă, nu s-a liniştit decît atunci cînd a desfiinţat opoziţia. Şi pentru ca atacul să fie cît mai decisiv, G. Ibrăileanu nna sacrificat nici un mijloc intelectual, nici o armă logică, nna făcut nici o concesie, nu şi-a permis nici o îngăduinţă şi nici o slăbiciune în favoarea adversarului.

Polemica sa a fost de multe ori necruţătoare. Toaite acestea i-au creat în diferite medii culturale die la noi un portret de fanatic ori de sectar.

Fără îndoială, acel oare are de spus ceva nou, mai ales acela care vrea să înfăptuiască o idee, iniţiatorul de şcoală ori de curente, nu poate fi decît sectar. Noutatea şi reforma sînt mediocrizate dacă se amestecă cu prea multă toleranţă sau cu indulgenţă bleaga.

Cine afirmă trebuie să se apere. Şi afirmaţia e cu atît mai afirmaţie, cu cît e mai unică, mai consecventă, mal strânsă. In pornirile sale pline de fugă, de febrilitate *şi* de entuziasm generos, G. Ibrăileanu are ceva de fanatic, cu toate că el nu s-a apărat niciodată pe sine, ci ideile grupului său. Dar aceste entuziasme ţin mai ales de structura sa morală.

Mintea nu se îngustează de bigotismul lor. Aş putea spune că aproape simultlan un simţ adine die relativitatea lucrurilor corectează, printr-un scepticism larg filosofic, cu o ironie înţelegătoare a ceea ce e efemer şi insignifiant în orice sforţare : „In fiecare moment sînt în lume milioane de discuţii ori de neînţelegeri între doi sau mai mulţi oameni, şi fiecare rămîne convins că dreptatea *e* de partea lui, deşi este evident că din toate aceste milioane de antagonişti numai jumătate au dreptate în cazul cel mai bun şi nici unul în cazul cel mai rău. E amuzant".

Toată ideologia politică şi sociologică a lui G. Ibrăileanu poartă aceeaşi peeetie unitară : democratismul. Sutele de notiţe, răspândite în rubrica „Misoellanea" din ***Viaţa românească*** de douăzeci de ani încoace, cartea sia ***Spiritul critic...,*** observaţiile sale felurite împrăştiate prin articole, toate au acelaşi ton : indignare contra nedreptăţii, contra abuzului, mila pentru cei mici, pledoarie pentru libertate, invitaţie la legalitate. Femeia, lucrătorul, străinul au fost deopotrivă apăraţi printr-o largă generozitate faţă de toate împilările şi persecuţiile.

Şi cu toate acestea, împlinind şi aici acelaşi joc complex şi hegelian de la teză la antiteză, personalitatea sa, prin anumite aspecte, rămîne profund aristocratică. Nimeni nu are dispreţul mai distant, sufletul mai sus pus, dezgustul mai definitiv ca acest democrat. Şi s-ar putea spune că nimic nu defineşte mai bine aristocraţia decît funcţia dispreţului. Este în mîndria sa faţă de micime şi meschinărie, dar mai ales faţă de vulgaritate — mîndrie care lna ţinut departe o viaţă întreagă de încălcările intruşilor şi oare lna făcut un izolat accesibil numai prietenilor — ceva de feudal şi de patrician. Nici o urmă de infatuare ori de megalomanie, doar un orgoliu, oare poate şi acela nu e al său, oi al valorilor pe care le respectă, al idealului pe oare şi 1-a ales.

Cîteodată chiar dispreţul i se pare o cinste acordată acelora pe care ar trebui cel mult să-i ignoreze : „Tu nu bănuieşti cită însemnătate dai acelora pe oare îi dispreţuieşti, eondeseinzînd să-ţi angajezi faţă cu ei sensifoiliitatea într-o anumită formă". Se poate mai radicală boierie ?

Iar alteori, nevoia de izolare faţă de masă se apără prin politeţe : „Cu cît eşti mai politicos, cu atît ridici tot mai multe ziduri şi forturi împotriva cordialităţii inoportune, care dă năvală în incinta vieţii tale".

Omagiul celorlalţi — se-nţelege de la sine, îi e perfect indiferent. La fel, ideea pe care vulgul o are despre el şi care, ca şi la Nietzsche, aproape printr-un fel de perversitate a simţului social, îi face cu atît mai multă plăcere, cu cit e mai nedreaptă. „Plăcere divină : să te arăţi mic şi umilit, cu sentimentul distanţei dintre tine şi ceilalţi."

Fanatic şi sceptic, religios şi ateu, pesimist şi idealist, aristocrat şi democrat, delicat şi violent (şi s-ar mai putea găsi încă multe dublete de acestea), iată atîtea dualisme care fac din G. Ibrăileanu una din cele mai complexe personalităţi pe care le-a avut cultura noastră, unul din acele „esprit-oarrefour" prin excelenţă, de care Vorbeam mai sus.

Totuşi, în nimeni toate aceste formule duble nu se îmbină în sinteze mai armonice, dînd individualităţii un stil mai unitar şi mai armonic. Nimic n-ar fi mai' uşor decît să arăt cum se conciliază în G. Ibrăileanu toate aceste stări antitetice. Voi face-o poate altădată. Pentru moment nu aceasta ne interesează. Am făcut aceste numieroase citaţii anume din maximele sale, care nu sînt alţceva decît confesiuni asupra naturii sale psihologice. Le-am căutat acolo, fiindcă toate aceste notări asupra altora nu sînt de fapt decît autoanalize. Ca să putem desina fizionamia sa morală, nu putem găsi sursă mai indicată,

Sînt puţini oameni care şi-au ales mai bine vocaţia ca G. Ibrăileanu, adică şi-au putut ajusta mai bine temperamentul la profesia, la atitudinea lor în viaţă.

Pentru politică, pentru cler, pentru știința exactă trebuie simplitate, logică unică, organizație monpplană. Acolo se urmărește un singur adevăr, adevărul tău, acela pe care l-ai visat și pe oare-l urmărești. Există, însă, o ocupație mentală, în care nu importă atît afirmația ta, cît priceperea afirmațiilor altora.

E misiunea de critic. Pentru aceasta, trebuie să conții în tine singur tot atîtea note cîte se găsesc în fiecare din sufletele pe care încerci să le înțelegi. Criticul, care se transpune mereu în altceva ce nu e el, trebuie să-și înăbușe mereu ceea ce e strict personal. Ca să înțelegi obiectivul și liricul, blazatul și entuziastul, senzitivul și cerebralul, trebuie să ai cîte ceva din ei toți.

Un biet suflet dogmatic, uscat de suflarea unui singur vînt, care împiedică să crească în el tot ce nu e monomania sa tristă și monotonă ; care vede mereu lumea prin ochii obsesiei sale eterne, va putea fi un iluminat sau un filosof, dar nu va putea fi un critic. Acestuia îi trebuie un suflet bogat, antitetic, fecund în resurse variate, avînd facultatea de a înțelege, „le pour et le contre", pe cel ce neagă și pe cel ce afirmă.

Cu structura sufletească analizată mai sus, nimeni n/u era mai indicat să devie un critic ca G. Ibrăileanu. Nu e deajunis însă criticului o înțelegere rece. Ii mai trebuie entuziasmul cu care să retrăiască opera. Febril și lucid : continuă în el freamătul oamenilor, dar îl oprește la timp ca să-l poată pricepe.

Opera lui G. Ibrăileanu cuprinde mai multe aspecte care au fost de multe ori confundate între ele. După cea mai simplă analiză, se pot deosebi cel puțin patru figuri: istoricul literar, moralistul, polemistul și criticul. Cele două dinitîi se raportează la luciditatea sa, la facultatea sa de înțelegere, cele două din urmă sînt produsul mișcării, vieții sale sufletești, privită mai mult sub prisma afectivă.

Istoricul literar ține direct de știință. Istoria literară nu e critică literară. Ea nu se ocupă de fenomene individuale, sau, dacă se ocupă, trebuie să le privească în legăturile lor reciproce. Această disciplină de serii trebuie se prezinte fenomenul global și colectiv. Pe istoricul

literar, în deosebire de critic, îl interesează mai mult grupul decît persoana scriitorului sau analiza operei. Ca orice om de știință, istoricul literar urmărește numai generalul. El trebuie să constate și să explice, nu să aprecieze după criterii impresioniste și nesigure.

Din toate metodele științifice, cea mai indicată în acest caz e aceea care ia drept punct de plecare societatea. Influența grupului e aceea care dă nota comună scriitorilor, ea formează specificul momentului istoric. In ***Spiritul critic în cultura românească,*** în unele din studiile sale de literatură mai veche, cum sînt acelea desprie Cîrlova, Eminescu, Alecsandri, Caragiale și cîteodată și la scriitorii moderni, unde pe lîngă caracterizări de altă natură era nevoie și de explicații de ordin științific, care să arate ceea ce leagă pe scriitor de epoca sa, în studiile sale asupra diferenței pe provincii a sufletului național, dar mai ales în cursul «sau, din nenorocire nepublicat încă (ca și atîtea alte opere !), G. Ibrăileanu a întrebu/ințat metode care explică autorul prin influența mediului social. Și în aceasta a fost un reprezentant al ultimului aspect pe oare l-a luat metodologia științelor morale în Occident. Psihologia însăși, care era crezută atîta vreme ca o știință a sufletului individual, e năvălită astăzi complect de punctul de vedere sociologic, care arată foarte firesc că omul nu trăiește izolat, robinsonian.

Istoria proprilu-zisă, nu se mai face astăzi decît în funcție de întreg sufletul social. In locul descripțiilor de bătălii și de relatare pe larg a tratatelor diplomatice, se arată influența adîncă și anonimă a instituțiilor. Firește, istoria literară a luat și ea această metodă (vezi articolul celebru al lui G. Lanson, ***Histoire litteraire et Sociologie).***

Totuși, structura sufletească a lui G. Ibrăileanu, prea bogată și prea vie ca să dea numai un om de știință, nu sna mărginit la acest „esprit de geometrie", al științei pure. Omul, ou ceea ce are el caracterologic diferențiat, psihologia individuală, îl interesează în toate subtilitățile și delicatețele sale. Colecția de cugetări ***Privind viața*** poate fi privită ca prima operă a unui moralist român. Concepută în genul La Rochefoucauld, Chamfort, pe lîngă o analiză a tuturor pornirilor omenești, dar în spe-

cial a sentimentelor de dragoste, de amor propriu şi a sentimentului morţii, această colecţie e remarcabilă şi unică prin stilul personal, aprig şi sarcastic. Se amestecă mereu amărăciunea cu aspiraţia ideală.

Notările făcute pe viu, descoperirile profunde în clar-obscurul sufletului omenesc amintesc direct de cele mai bune modele franceze. Aici nici o urmă de spirit de sistemă. Cel care le-a scris era cu totul alt om ca autorul *Spiritului critic*. .. Totul e numai nuanţă, fineţă caracteristică.

Dar simţul psihologie al lui G. Ibrăileanu nu se rezumă numai la aceste maxime. In studiile sale critice, analistul sufletului omenesc e mereu prezent. In special volumul *Note şi impresii* e reprezentativ în acest sens. „Profilurile" lui Maiorescu, Gherea, Eminescu, Gorkî, P-anu etc. dovedesc o adîncă ştiinţă a portretului.

Din volumul său *Scriitori români şi străini* analizele asupra eroilor lui Caragiale reprezintă construcţii şi interpretări psihologice, pe care numai un moralist conştient în acelaşi timp de varietatea infinită şi de tipismul naturii omeneşti în genere le putea face.

Simţul psihologic al lui Ibrăileanu, pe lîngă înţelegerea caracterelor omeneşti, se aplică şi la disecarea diferitelor procedee de creaţie. Prin aceasta criticul intră în estetica propriu-zisă. Dacă ar trebui să găsim ceea ce e mai caracteristic în toată critica literară a lui Ibrăileanu, cred că trebuie să ne oprim asupra acestei formule: *analiza psihologică a procedeelor estetice.* Cîteodată, luînd ca motiv, ca punct de plecare, o nuvelă oarecare, cum e cazul *Balaurului* d-lui Sadoveanu *(Scriitori români şi străini,* p. 34), se recompune, fază după fază, procesul inspiraţiei şi apoi al construcţiei creatoare. Alte dați, kitrînd în intimitatea artificiilor de tot felul pe care ie întrebuinţează artistul ca să adapteze atmosfera bucăţii la ideea sa iniţială, Ibrăileanu arată chiar mijloacele de care se serveşte creatorul pentru a trezi în noi impresia de adecvat, de necesar, de adaptare a conţinutului ia formă. Se arată, ca în analiza bucăţii *Vara* de Coşbuc, care era materialul de senzaţii şi de imagini cel mai propriu de întrebuinţat, mai mult, care era ritmul cel mai indicat, dat fiind tema aleasă, şi motivul pentru care poetul a ales cutare procedeu, şi nu altul. In acest articol se pătrunde în chiar subconştientul artistului în momentul inspiraţiei. In altă pagină, G. Ibrăileanu descurcă cu o claritate evidentă procesul de creaţie al lui Proust, aşa de insurmontabil încîlcit la prima vedere. Dar mina aceea inepuizabilă de observaţii estetice care e remarcabilul studiu *Creaţie şi analiză* ? In studiul mai vechi asupra lui Brătelseu-Voineşti *(Scriitori şi curente,* p. 188), plecînd de la ideea că eroii acestui scriitor reprezintă în majoritate tipul inadaptabilului, ni se arată toate mijloacele, cele mai potrivite, pe oare le-a ales autorul ca să ne lase această impresie. A ales o anumită atmosferă (oraşelul de provincie), o anumită profesie, o anumită cultură etc. Toate aceste elemente, fiecare cu o anumită eficacitate estetică, sînt menite să creeze efectul final de dezadaptare.

Pătrunzînd astfel în însăşi tehnica autorului, criticul retrăieşte prin simpatie încă o dată opera acestuia, satisface acea contopire cu lucrurile şi cu expresia lor pe care estetica germană o numeşte „Einfuhlung". Intr-4in interviu din *Mişcarea literară,* dl. Brătescu-Voineşti vorbeşte de indiscreţia cu care G. Ibrăileanu i-a descoperit şi divulgat procedeele.

S-a vorbit atîta de estetică în ţara noastră, dar criticii noştri înţeleg prin estetică diferite verdicte, mai mult sau mai puţin arbitrare, asupra talentului autorilor. E prea uşor să spui : e bun sau rău. E mult mai greu să descompui procesul iniţial de creaţie, să prinzi artificiul artistului, să-i surprinzi „trucul", să arăţi pentru ce, în anume situaţie dată, singurul mijloc de expresie posibil era numai unul. In această privinţă se poate spune că acela care a făcut propriu-zis estetică în critica noastră literară, acela care s-a ooborît pînă la secretele plăsmuirii, colaborînd oarecum cu autorul, e mai ales G. Ibrăileanu.

Fără să facă niciodată caz de această zeitate, pe oare o întrebuinţa ca pe oricare alta, fără să se sperie de eminenţa ei, estetica a fost slujită efectiv şi propriu-zis (nu numai în promisiuni) de Ibrăileanu mai mult decît oricare altul.

Fireşte, o astfel de explioațiune, oricît ar fi de subtilă, oricît ar fi de pătrunzătoare, ar rămînea fără busolă, fără orientare, s-^ar aplica pe producțiuni cînd interesante, cînd mediocre, dacă n-ar exista gustul.

Frații Gonoourt în *Jurnalul* lor îl compară pe Taine cu un cîine de vînătoare oare ar avea toate calitățile din lume, dar căruia i-ar lipsi mirosul. Există la noi în țară o instituție a cărei reuşită, al cărei triumf e bazat pe selecția gustului celui care a creat-o : e revista *Viața românească.* în ea, timp de douăzeci de ani de zile, s-a publicat aproape tot ce a avut literatura noastră mai remarcabil în acea vreme. Ea a ținut loc de consacrare literară ultimă, de academie. Ea a creat la începători reputațiile şi le-a dezvoltat pe ale celor care începuseră. Din năvala enormă de poezie şi proză ce i-a fost adresată, redactorul acestei reviste, cu gust sigur şi sever, a ales numai ce a fost bun. Şi azi — cînd se poate încheia bilanțul aceistei activități de două decenii — se poate înregistra în toată obiectivitatea rezultatul.

Nu mai vorbim de scriitorii pe oare i-a ajutat să se „lanseze" : Hogaş, Pătrătşcanu, Teodoreanu, Demostene Botez, Philippide, Lucia Mantu etc. Cu siguranță că ei ar fi produs oricum. Dar a-i găsi, a-i încuraja, a-i sfătui cu o oră mai devreme, nu aceasta e tocmai profesia criticului ? Sînt puțini critici oare să nu aibă pe conştiință, în fața posterității, nulități pe oare le-au preamărit, comparîndu-le cînd ou Shakespeare, cînd cu Goethe.

Nimic din toate acestea nu se poate imputa lui Ibrăileanu. Şi nu trebuie să se uite că gustul redactorului trebuie fatal să fie mai indulgent decît al criticului.

Cel die al doilea se gîndeşte numai la ceea ce e frumos, pe cînd cel dintîi trebuie să aleagă tot ce e publicabil. Cei despre care a scris G. Ibrăileanu sînt în fruntea literaturii de astăzi, iar cei pe oare i-a publicat, cînd nu sînt identici cu cei dintîi, nu s-au ooborît niciodată sub un anumit nivel minimum.

Elasticitatea şi posibilitatea de împrospătare a gustului său s-a arătat atunci cînd, după război, acest critic care se formase în epoca realismului, acum trei decenii, a îmbrățişat literatura nouă a lui A. Philippide, sau s-a

pasionat după Proust, după ce încă înainte de război admirase printre cei dintîi pe Tudor Arghezi şi Galaction.

Gustul său, care se transpune în toate stilurile şi şcolile, de la clasic la romantic şi de la simbolism la ultima literatură, să-i zicem expresionistă, are totuşi preferințele sale. în *Analiză şi creație,* el ne-a arătat că preferă creația de viață, literatura de fapte, de documentație obiectivă aceleia subiective, manierate şi prea elaborate într-o tehnică de pedant estetism.

Război şi pace, romanele lui Dickens sau Balzac trec pentru el înaintea lui A. Gide (ca creator), Fromentin ori Barres. Dar aceasta nu înseamnă că Tolstoi sau Balzac presupun o tehnică artistică mai puțin savantă. Din contră. . . Am putea spune la fel că literatura stenică, sănătoasă, tînără, normală îi place mai mult decît aceea morbidă şi decadentă. Dar gustul, prin definiție, implică preferinți.

Confundînd, fără disoernămînt, ipostaza sa de istoric literar cu aceea de critic, mulți i-au adus vina că exagerează punctul de vedere ştiințific ori social. Dar să recitească cu atenție opera critică a sa şi va observa cu siguranță că ceea ce formează a sa „qualite maîtresse" e gustul şi înțelegerea mecanismului estetic al operei de artă.

Spiritul polemic — fiindcă trebuie să vorbim de ultimul său aspect —, ceea ce dă o viață neobişnuită acestei opere, se amestecă cîteodată în articolele sale însuflețindu-le cu credință, cu ironie ori cu spirit tineresc de combativitate. Puțin şinau apărat ideile cu mai multă îndârjire. Şi într-o țară unde „maniera forte" devine imediat scabroasă, vulgară sau de-a dreptul josnică, campaniile lui Ibrăileanu au adus o energie politicoasă şi urbană, dar nu mai puțin necruțătoare în ironia sa. „Miscellaneele" sînt modele de polemică dialectică, în care adversarul e strîns în arcanul propriei sale argumentări, redus la absurd sau închis în dilemele şi contradicțiile către care-l duceau propriile sale afirmații. G. Ibrăileanu n-a fost din semănătorii de idei fără ardoare şi fără temperament, din acei care se mulțumesc să-şi afirme ideea fără

s-o apere. N-a lăsat-o să devieze sau să fie rău interpretată. Din contra, a apărat-o pînă la capăt. In general articolele sale nu sînt de o ținută rece. Ideile lui Ibrăileanu erau de multe ori contra cuiva. Articolele capătă o viață specială de la acest spirit de luptă, tema susținută devine contagioasă şi se insinuează pe nesimțite'în cititor cîştigîndu-1.

1927*

*** V. nota de la sfîrşitul volumului.**

D. *CIUREZU*

(RĂSĂRIT)

La 16 ani, aproape "toate fetele sînt frumoase, la 18 ani, aproape toți tinerii sînt poeți. Seva abundentă crapă mugurii şi se revarsă generos, la întâmplare. Din această amplitudine şi rezervă de forță iese şi acel joc inutil care e poezia. E greu de deosebit, la această vîrstă, temperamentul, adică tinerețea, de adevărata poezie.

Şi poezia d-lui D. Ciurezu e de temperament. Dar nu e numai exprimarea directă, inconştientă a acestuia. Tinerețea şi exuberanța nu sînt decît pretexte pentru elaborarea artistică. Poetul domină palpitarea vieții dintr-însul şi o ia drept temă poetică. Unii poeți se uită afară : cîntă florile, nopțile cu lună, grădinile. Alții ne vorbesc de tristețea vieții, de măreția ideilor şi pasiunilor, de sufletul şi singurătatea lui. Dl. D. Ciurezu îşi consideră corpul său propriu şi vitalitatea lui. El ştie că existența e creațiunea noastră, adică proiecțiunea obiectivă a bunei noastre dispoziții organice. Dimensiunile vieții şi ale universului măsurate de-o cenestezie abundentă : iată sursa acestor poezii. Fiindcă viața zvîcneşte într-un ritm brusc şi neînfrîmat, proiecțiunea ei în afară îşi va alege pretexte adecvate : haiduci, goană de stepă fără sfîrşit pe coama calului, instincte violente, iubiri romantice. Altădată e atent numai la senzațiile sale, a căror bucurie o descrie. Niciodată viața viscerală n-a fost prezentată într-o poezie mai stenică, mai vie, mai sinceră, mai tonică. Senzații olfactive :

Am speriat o ciută de pe mal.

Şi mi-a venit atuncea să m-aplec,
Să-i miros urma suptă de pămînt,
Să gem prelung cu nările în vînt
Şi-n fundul vieţii mele să m-aplec.

Senzaţii tactile

Am aruncat sămânţa ieri pe cîmp,
Pe brazdele jilave şi săine.
Şi soarele domol, curgea pe mine,
Pe trupul meu cu zvîcnet în răstimp.

Gustative

Stă Fira trîntită sub vîsla de coarnă
Şi stoarce pe gură un strugure nou,
Pe drum se deşiră un muget de bou
Şi Toamna se joacă cu ciucuri de boarnă.

Din toate simţurile, dL D. Ciurezu face o sărbătoare. Dar m/ai ales din acele ale văzului. Se bucură vibrant de lumina orbitoare, în modulaţiile ei simfonice, ca în poezia ***Joc în soare:***

Şi-un copil pitit în brusturi chicote de rîs şi sare,
Sare-n ploaia de lumină ce se varsă pe poteci,
Şi copiii, toţi aleargă şi-i aruncă în cale melci,
Melci vărgaţi, căzuţi din pumnii primăverii pe cărare.

Cîteodată izbucnirea de viaţă e aşa de exuberantă,' încît duce la o frenezie de mişcări fără finalitate, fără sens : nevoie pură de cheltuială, de uşurare :

Am alergat buiac ca să m-astîmpăr
Prin ierburi verzi cu mirosul amar,
Am răşghinat o creangă de arţar
Vigoarea mîini mele s-o astîmpăr.

Puterea de viaţă e aşa de ofensivă, aşa de proiectivă, încît e ***continuată,*** presupusă şi în lumea exterioară. Sînt bănuite şi acolo senzaţii şi fioruri în oameni, ierburi şi pietre. E firesc ca poetul să vadă peste tot mai ales ce simte el.

Un mînz a dat năvală în livezi,
Nărod şi zvelt de multă sănătate.
Un faun gol cu buzele muşcate
Prin mărăcini îşi pierde ochii verzi.

O fată-n lan cu trupu-ncetărat
îşi lasă sînii rumeni şi aprinşi,
Pe-un prund de maci, cu dărnicie-ntinşi
Din inima pămîntului arat.

în coapsa unui deal, un plop de argint,
Ţîşnit vioi cu creştetul spre soare,
îşi mişună o taină care doare
Prin foile cu vine de argint.

Eu frîng în mîini o joardă de alun
Şi rup un rug crescut peste cărare,
Arunc un bulgăr de pămînt spre soare
Şi rîd,
Şi sug în ochi suişul lui nebun.

Astfel, natura vibrează la unison cu poetul. Şi ea e închipuită printr-un fel de pansensualism să simtă aceleaşi lucruri ca poetul.

Există o poezie de temperament, de viaţă, care reiese tocmai dintr-o insuficienţă, dintr-o criză de viaţă. E dorul nostalgic al convalescenţilor. E cazul poeziei lui Nietzsche, Verhaeren ori Whitman. Firi clorotice ***îşi*** răzbună o dorinţă, realizîndu-se mereu iîn contrariul lor. Gîntecul lor e afirmaţia unor lacune.

Şi-apoi, există o poezie de temperament, care iese dintr-un plin de putere. Atunci versurile nu mai caută viaţa ca un bun depărtat şi neajuns, ci ca ceva posedat, pe care se mulţumesc să-1 descrie. E cazul, printre altele, al contesei de Noailles. Poetul, în posesiunea vieţii, o oontemplează, amănunţind toate detaliile care dau acea „joie de vivre", toată orgia de bucurii ce ies din nimicuri de voluptate : dintr-o rază de soare, din gustul unui fruct, din freamătul unor frunze, din calmul serii, din tulburarea furtunii, din suavitatea florilor. Totul e pretext de plăcere.

Poezia d-lui D. Ciurezu are şi ea acest dar. E contagioasă prin clarul ei. Se prelungeşte în noi în unde de vibraţii sănătoase şi întăritoare.

Jocul are, printre alte semnificaţii, şi acela de a fi efectul unui lux de energie. O estetică vitalistă identifică arta cu plenitudinea de viaţă. E firesc, oricum, ca cel bogat să se joace. D. Ciurezu, cînd nu se bucură de senzaţiile sale organice, cînd nu-şi gustă cenestezia, începe să se joace graţios şi inocent cu sunete şi cuvinte :

Cic, cicoare,
cîntătoare,
din glădicii
plini de floare,
Cic, cu guşea
încărcată
de ciccicuri
şi de soare.

Sau :

Leroi, Leroi mărgărint
Prin' nămeţii de argint.

Şi trecînd mai departe, acest joc inofensiv s-a schimbat în altul mai grav, de tehnică. Poezia ***Haiducul*** aminteşte, prin muzicalitatea ritmului său frînt şi mereu variat, de unele coruri ucrainiene. Tot din nevoia de joc, poate şi ca efect al inspiraţiei direct folcloristice, dl. Ciurezu alege termeni neaoşi regionali, de multe ori necunoscuţi limbii literare. Dacă acest abuz de cuvinte prea locale supără prin manieră cîteodată, de multe ori adaugă la pitorescul şi la culoarea expresiei. In total, impresie de tînără vigoare şi de sinceră frescheţă, virtuţi de artă care nu pot fi, tocmai prin acurateţa şi natural, produse ale nativităţii sufleteşti, ci ale elaborării estetice.

1927

I. *AL. BRĂTESCU VOINEŞTI*

Cînd mi s-a spus, zilele trecute, că dl. Brătescu-Voineşti împlineşte şaizeci de ani şi că va fi sărbătorit pentru acest merit, pe care bănuiesc că nu şi-l iartă, m-am îndreptat către rafturile bibliotecii. Am voit să-mi verific pe paginile celor două volume de nuvele plăcerile şi comentariile lor căpătate la vîrstă de optsprezece ani. Am citit ***întuneric şi lumină*** şi ***In lumea dreptăţii.*** Cu ochii altor experienţe şi altor puncte de vedere. Am voit să le judec sub lumina altor comparaţii.

Cînd am cunoscut întîi aceste nuvele, farmecul a fost brusc, direct şi definitiv. Am fost fericit şi încântat, pur şi simplu. Avizul literar îmi era pe atunci spontan, sincer şi inconştient, ca apetitul ori ca instinctul sexual. O nuvelă frumoasă era o chestie de biologie. Nu-mi judecam impresiile şi nu interpretam plăcerile. Proza d-lui Brătescu-Voineşti e din acelea care m-au făcut mai fericit în orele de lectură. Sîntem recunoscători celor care ne dau cadouri, slujbe, celor care ne fac moştenitorii lor ori care ne laudă.

Sîntem, oare, cu adevărat îndatoraţi marilor scriitori care ne-au încîntat plictiseala ori melancolia ?

După altîţia ani, cîţi scriitori au încetat să mă mai farmece ! Cîte farduri şi cîte măşti descoperite, cîte voci care sună falş, plicticos, stereotip, cîte meşteşuguri pe care le găsesc sărace, puerile ori de-a dreptul caraghioase !

Arta d-lui Brătescu-Voineşti e din acelea pe care nu se depune rugina, fiindcă materia în care a lucrat e autentică, fiindcă procedeul său e adînc şi lipsit de subtilele artificii, ingenioase o clipă, dar care se vestejesc iute, sub perindarea generaţiilor. Ca şi în vremea adolescenţei mele, găsesc şi azi aceste nuvele minunate. Numai că astăzi încep să pricep puţin din ce e alcătuit secretul farmecului lor.

Un „dandy" expert în materie spunea că o haină nu e adevărat elegantă decît atunci cînd, la început, pare că nu e deloc. In arta scrisului, un artist e cu atît mai mare, cu cît se înfăţişează mai puţin în această ipostază. Nici un scriitor în literatura română nu e mai puţin scriitor, nimeni nu e mai lipsit de aptitudinea scrisului, de sforţările şi contrafacerile lui, de maniera şi preţiozitatea acestuia, nimeni nu e mai puţin otrăvit de literaturism, de poză ori măcar de conştiinţă scriitoricească ca d-l Brătescu-Voineşti. D-sa e mai întîi un vînător pasionat, apoi un om sociabil, un clubman.

Wfii

Oamenii aceştia obişnuiesc să' povestească, tîrziu seara, între prieteni, întâmplările zilei. D-sa e un mare povestitor şi iubeşte taifasul. L-am auzit odată la o masă a ***Vieţii româneşti,*** la Iaşi. Intre supă şi friptură, a spus, cu neînchipuită măiestrie, atîtea lucruri, încît un tînăr nuvelist de astăzi ar fi găsit acolo materie pentru un volum. Şi toate acestea, cu un deosebit firesc, fără cabotinaj şi fără căutare de galerie.

Cînd e obosit şi n-are chef de vorbă, dl. Brătescu-Voineşti scrie. Dar nu-şi strică obiceiul vorbei, nu se deranjează. D-sale îi e dat să făurească încîntăltoare nuvele, cu simplitatea de povestire a vorbirii. Arta sa cea mare e să pară că n-are nici artă, nici un sistem, nici măcar o anumită grijă sau precauţiune, care e necesară celui oare se pune în faţa hîrtiei albe.

Dl. Brătescu-Voineşti nu se ***crispează,*** nu se încordează niciodată. A remarcat-HO dl. Ibrăileanu într-un articol, şi cu drept cuvînt. -i

Mă gîndese la un scriitor din literaturile străine ***cu*** care l-aş putea compara din acest punct de vedere. Şi nu găsesc, în oe priveşte felul firesc, aproape nud al povestirii, decît pe Stendhal.

La acela stilul nu reiese din frază, ci din înseşi datele realităţii. între felul naraţiunii şi obiectul ei propriu-zis nu se interpune intenţia, voinţa de a reda literariceşte. Realitatea se exprimă oarecum ea singură, fără înconjur şi fără mofturi. Autorul aproape nu mai e nici măcar intermediar. El lasă lucrurile să vorbească singure. Rareori am înftîlnit atîta transparenţă în prezentarea unei serii de întîmplări.

Dl. Brătescu-Voineşti e primul şi singurul scriitor român cu umor. Dacă Caragiale a fost un Voltaire ori un Moliere român, dl. Brătescu-Voineşti e un Dickens.

Imbinînd aspectele ***triste*** ale vieţii cu cele vesele, înţelegând că existenţa e totdeauna o medie, un compromis, umorul e sentimientul cel mai natural şi în acelaşi timp cel mai complect omenesc. Cel mai mare umorist — în sensul larg şi adevărat al cuvântului — a fost Shakes'peare. în piesele sale, peste loviturile sinistre şi acerbe ale destinului, după cea mai zguduitoare tragedie, intervine iute un bufon, ca o rază de soare după furtună, ca să azvîrle peste exagerarea fatalităţii consolarea şi împăcarea vieţii. Surîzînd cu simpatie şi compătimire existentei, umorul o pătrunde, în esenţa ei de cenuşie monotonie. Imbinînd gluma cu tristeţea, rîzînid printre lacrimi, umoristul se dovedeşte o înaltă conştiinţă etică.

Umorist a fost şi Oehov, acela oare ne-a arătat că soarta oamenilor e de obicei mijlocie între satisfacţie şi deprimare, între sublim şi ridicol, între ură şi dragoste.

Caragiale a rîs mult şi, cîteodată, poate a rîs prea mult. Alţii, în ritm de adormitoare elegie, au plîns mereu.. Cu resemnare surâzătoare, cu calm şi bunătate, cu glumă şi înţelegere, dl. Brătescu-Voineşti, ne-a dat o serie de peisagii morale româneşti în lumina celui mai just sentiment. De lucruri exagerate, unilaterale ori prea singulare ne saturăm. De aspectele amestecate ale vieţii, niciodată.

Cu duioşie, cu blîndeţe, glumele şi satirele sale erau abia „tachinerii". în dosul lor, o adîncă umanitate prezida. Şi, iubindu-şi eroii, pe care cîteodată cu tonul dra-

gostei îşi permitea să-i necăjească puţin, ni i-a făcut şi* nouă dragi.

Făcut să înţeleagă şi urcuşurile şi seoborîşurile vieţii | şi ale firii omeneşti şi apoi să aştearnă peste ele adîncă'| compătimire omenească, fără să cadă în dulceag sentimentalism, fiindcă ştia să şi glumească cîteodată, dl. Brătescu-Voineşti a înţeles, mai bine poate decît orice scriitor al nostru, firea „cea de pe urmă" a românului. Dintre toate nuvelele sale, există una, ***Călătorului îi sade bine cu drumul,*** care e însuşi fenomenul sufletesc românesc. Nicăieri nu e mai bine desenat românul ca acolo. Această mică schiţă închide în ea o întreagă etnologie. Găsim acolo firea noastră, colorată oriental, de jovială bonomie ; de nepăsători „bon vivant", cu bune intenţii de muncă şi activitate, dar cu slabă voinţă de realizare. Dar' mai ales lipsa de grijă, traiul uşor, plăcerea de a trăi, într-o ţară idilică.

Caragiale a înţeles un anumit ridicul românesc, care; e poate numai de suprafaţă. El a ***izolat*** anumite momente din firea burghezului nostru. Poate că în celelalte as-j pecte eroul său e simplu, de treabă, poate chiar trist şi^ amar. Dar de acele momente el a făcut abstracţie, le-a; trecut cu vederea, N-a ales decît ceea ce convenea temei; sale. El ne-a înfăţişat românul ***parţial.***

Dl. M. Sadoveanu a ales şi el un alt moment specific al firii româneşti. El ne-a dat suflul de epopee, de| mister şi poezie.

Dl. Brătescu-Voineşti nu s-a specializat în observaţia vreuneia din facultăţile ori aptitudinile naţionale. El nen dat românul ***global,*** tipul general şi comprehensiv al re-' zumatului psihologiei noastre.

Cînd sînt rău dispus, recitesc ***Călătorului îi sade*** binel ***cu drumul.*** Efectul e stenic ca al unui tonic nervos. Schir: ţa aceasta e un principiu de viaţă. Arta îşi întrece soopu| său propriu : devine o terapeutică. Dealtfel, aceasta ,e misiunea artei mari : să se depăşească pe sine. In ma-J joritatea nuvelelor sale, dl. Brătescu-Voineşti a reuşit fie mai mult decît artist. Literatura sa e o sinteză energie omenească ; în acelaşi timp, un izvor de delectare şi o consolare la amărăciunea existenţei. Eroii săi ne sînt prieteni. Dar puţine opere literare obţin această favoare de a intra în intimitatea noastră. Altor autori le acordăm dreptul să ne distreze. D-lui Brătescu-Voineşti, acela de a ne împărtăşi necazurile. Pe el îl chemăm în momentele excepţionale, cînd nimeni altul nu e primit în casa ori în sufletul nostru.

1928

LUCIA MANTU

Atitudinea estetică presupune o emotivitate mediocră. Se cere adică artistului să nu fie complect cutremurat de panică, înfioralt de spaimă ori de indignare. Cînd cineva se pierde, se dă cu totul emoției sale, pierde funcțiunea reținerii, a inhibiției, nu mai e stăpân pe mijloacele sale.' Exprimarea e bâlbâită, șovăitoare, aci impetuoasă, aci redusă. Anarhia aceea ă lipsei de ajustare â conținutului cu forma apare numaidecât.

Pe lângă aceste inconveniente, o emoție prea puternică nu se poate observa. E o veche obiecție adusă introspecțiunii, aceea că omului zguduit de momente teribile nu-i vine să se observe. Viața, ca să se perceapă pe ea însăși, trebuie mai întâi să se amorțească, să *se omoare puțin. Din șuvoiul vitalității se desprinde o parte oare consideră restul. Cel care trăiește impulsiv, violent, e absorbit cu totul de viața sa. Urmează de aici că atitudinea estetică nu se poate dezvolta decît în tonalitate sufletească calmă, reținută, stăpânită. Ea nu poate să se înfăptuiască decît printr-un fel de detașare, de ***desolida-, vizare*** ou momentul emoției. Ca să văd o revoluție pe . stradă, trebuie să mă smulg din mulțime și să mă urc, într-un balcon din care să pot privi cu toată critica și imparțialitatea necesară. Un artist pur nu se confundă niciodată cu episodul pe care-1 descrie. Din contra, îl ***domină.*** Un estetician german deosebește două tipuri de artiști : spectatorii și participanții. Cei dintîi sînt artiștii puri. Aș merge mai departe : subiectivismul sau simpatia excesivă nu pot duce la estetică adevărată. Poate nu s-au arătat îndeajuns relațiunile strânse între atitudinea estetică și tendința către obiectivitate. Nu e o intîmplare că Flaubert, marele preot al artei pentru artă, a fost în același timp și un obiectiv desăvârșit.

Cetiți minunatele schițe ale d-rei Lucia Mantu și veți avea confirmarea acestei constatări. De la Caragiale poate n-am avut în domeniul literelor române un reprezentant mai scrupulos al acurateței ca d-ra Lucia Mantu. Fiecare impresie, fiecare frază e alambicată, cizelată, prefăcută nu numai pînă la maximul ei de randament, dar chiar la cea mai înaltă expresie de perfecțiune. Ținuta artistică e menținută mereu la o așa tensiune, încît nici o neglijență, nici o familiaritate, nici o obscuritate, nici un „laisrser aller" nu se poate surprinde. Filtrajul e definitiv. Nu scapă acestei vigilente atențiuni nici o lacună, nici un lapsus de cugetare, de sentiment ori de expresie. Aceste miniaturi sînt lucrate de un maestru bijutier. Un microscop mărește sub ochiul său, orice detaliu la cizelarea căruia autoarea se îndîrjește. După cetirea acestor midi capodopere, rămînem cu acel sentiment de plenitudine, de echilibru și armonie care întovărășește desăvârșirea.

Dar, pe de altă parte, literatura d-rei Lucia Mantu e tot ce poate fi mai puțin subiectiv. N-o surprindem niciodată arătîndu-și senltimentele în legătură sau cu ocazia tablourilor sale. Pe cît e cu putință, eul său se desființează. Observă și accentuează, redă concentrînd ceea ce există în afară : atîta tot. Se desprinde de realitate, refuză să se contopească cu dînsa ca să-și păstreze observațiile și interpretările intacte. Natura și realitatea oonsituiesc un plan : sensibilitatea autoarei, un altul.

Materialul prelucrat de d-ra Lucia Mantu e aproape .exclusiv din domeniul senzației. Receptivitatea sa senzorială se limitează la datele simțurilor, fără să fie întregite de imagini, amintiri, idei, sentimente.

Fenomenul estetic se obține de obicei prin oprirea în Uoc a percepției, considerată în ea însăși, izolată de aliajele sentimentelor ori aprecierilor oare introduc în ea Lpeva practic. Dacă nu e izolată imediat această percepție •se alterează, după cum unele metale se ruginesc ori se

oxidează imediat. Percepţie pentru percepţie : acesta e scopul artei ideale, dacă aceasta e posibilă.

Cînd e vorba de aspecte redate vizual, autoarea, se limitează la impresii pur retiniene. Iată de pildă bucata ***Pantomimă (Miniaturi,*** p. 15). Se descrie un întreg episod de dragoste la un cules de vii, aşa cum apare el proiectat de lumina unui foc. O viziune netă de „umbre chinezeşti." „S-au copt strugurii. De cum înserează, pe dealurile acoperite cu vii se aprind focuri, rînd pe rînd. Pe costişa priporîtă, dincolo de drum, e focul cel mai apropiat Flăcările lui, rupte de vînt, luminează o colibă de paie. In lumină se înalţă, fără veste, din întuneric, o umbră : un flăcău.

Aşa cum se desenează în golul de pe culme, pare un uriaş.' îşi scoate încet haina şi o anină pe o cracă a colibei' îşi afundă mâinile în buzunarele pantalonilor ^ şi scoate pe rînd diferite lucruri mărunte. Se pleacă, ridică de jos o haină mai groasă, o scutură puţin şi se îmbracă. Dispare cîteva clipe în dosul colibei, s-arată iar, se întoarce cu spatele şi rămipe ou grumazul întors în întunerec. In -sfârşit, se aşază jos. lîngă foc ; dar după puţin timp, sare ars'şi — încordîndu-şi iar grumazul — ascultă.

Deodată, în'cercul strimt de lumină, se înfiripă încă o umbră : o fată. Cu mîna dreaptă apăsată pe sîn. .. cu capul ridicat spre flăcău. El o prinde cu braţul de mijloc şi o împinge uşor spre colibă. Fata intră dreaptă, flăcăul s-apleacă puţin de la mijloc. Linia şoldului, picioarele, ciubotele se văd încă luminate de foc ; dar în aceeaşi clipă iese din nou la iveală,' în prelungirea picioarelor, trupul întreg. Flăcăul priveşte lung în întunierec.

Şi încă o umbră, — a treia — întunecă lumina focului ;' un moşneag, cu luleaua în gură, cu suman larg între umere. S-aşază cu greutate jos, apucă un cărbune cu mîna, îl joacă grăbit în palmă şi-l pune în lulea. Flăcăul îl urmăreşte cu faţa întoarsă, schimbă de cîteva ori din picioare, apoi se aşază şi el jos, drept în uşa colibei. Moşneagul se ridică din nou în picioare, îşi scoate cu oarecare grabă sumanul. îl cercetează cu luare-aminte pe la guler, pe la subsuori, apropiindu-se tot mai mult de foc Apoi îl îmbracă pe mîneei, strânge bine parte peste parte, şi tihnit, se lasă iar jos şi se culcă pe o coastă. Trupul

i se învăluie în întunerec. Numai capul sprijinit pe palma stângă se desluşeşte în bătaia focului... Flăcăul e cam cu spatele spre oaspete. Flacăra jucăuşă îi pune umbre nestatornice cînd pe ceafă, cînd pe o ureche. Cu mişcări neliniştite se întoarce tot mai mult şi mai des înspre întunierecul din uşa colibei... Focul se potoleşte. Moşneagul aruncă un mănunchi de rîpcă din grămada de alături. Şi flăcări noi se ridică iar, rupte de vînt_____Flăcăul se întoarce mai cu dinadinsul spre colibă şi clatină din cap. Pe la spatele lui se mişcă o mogîldeaţă nelămurită. Flăcăul tresare şi se ridică, drept, de la mijloc..." Şi aşa mai departe.

O situaţie sufletească întreagă e redată, ca s-o înţelegem perfect, chiar în ceea ce are ea specific sufletesc, numai cu mijloace vizuale, pur fizice. Dintr-o succesiune de impresii optice reiese un conflict omenesc. D-ra Lucia Mantu înregistrează culori, sunete, linii şi grupează masele lor în efecte caracteristice. Acuitatea şi'exactitatea senzaţiilor e în adevăr extraordinară. Cetiţi' schiţele publicate sub titlul ***Pagini răzleţe.*** Impresia' de prezenţă imediată pe care ne-o lasă peisajul unei mahalale patriarhale în dimineaţa de vară, sau serile de început de primăvară în grădină reies din subtile notaţiuni sau intuiţii, redînd vioiciunea culorilor, jocul' liniilor, fuziunea sunetelor, dar încă şi mai mult fluiditatea aerului, simţul specificităţii fiecărui ceas din zi, culoarea anotimpurilor, gradul umidităţii, al uscăciunii, al transparenţei şi al temperaturii. Ştiinţa senzorială a d-rei Lucia Mantu e fără pereche. Dar ea rămâne aici, în această lume a simţurilor. Nu-şi permite nici o apreciere, nici o judecată de valorificare din care să-i aflăm predilecţiile gustului, convingerile, simpatiile. Autoarea nu are' atitudini oare deformează datele senzoriale. Aproape acelaşi procedeu în bucata ***Cromolitograjii.*** Sufletul unui bătrîn şi al tovarăşei sale ne e prezentat prin descripţia lor picturală, printre mobilele de vechi mahon ale unui vechi salonaş de provincie. Acest procedeu aminteşte de pictura lui Cezanne şi de revoluţia adusă de el în plastică : eliberarea senzaţiei de imixtiunea interiorului sufletesc şi de deformările lui.

Se înțelege că o asemenea artă nu poate fi decît obiectivă. Atitudine de spectator pur, desolidarizat de evenimente, oameni şi natură. Stare de s'uflet a cuiva care contemplează de sus comedia lumii, cel mult bine dispus de peripețiile ei, cu interes la jocurile ei, dar niciodată indignat ori entuziasmat. E drept că ici şi colo apare ironia. Dar această atitudine e tocmai semnul detaşării şi al dominării vieții. Intre lume şi d-ra Lucia Mantu se proiectează o distanță, de la oare nu se aud nici ecoul tragediilor, nici acela al veseliei excesive. De aici, calmul său divin şi impresia de dreptate şi adevăr pe care o prezintă schițele sale.

Din toate constatările făcute asupra psihologiei femeii, de la moraliştii francezi la Nietzsche sau experimentatorii moderni, reiese cu unanimitate că ceea ce lipseşte mai puțin femeii e obiectivitatea. Şi totuşi, caracterul artei d-rei Lucia Mantu, aşa de obiectiv, e departe de a fi masculinizat, cum se întîmplă multor femei care scriu. Chiar ascuțimea senzorială de care vorbeam mai sus e o probă. Dacă bărbații au idei şi pasiuni, femeile au mai mult senzații şi sentimente. Temele pe care le preferă d-ra Lucia Mantu trădează o simpatie puternic feminină. înțelegerea cu care priveşte copiii — cetiți ***Soi rău*** —, înțelegerea intuitivă şi directă a micului lor univers, minuscula lor mentalitate e înțeleasă cu ecouri de ascunsă feminitate. Portretul, de adincă umanitate feminină, pe care ni-l dă în persoana ***Domnişoarei Sally,*** nu putea fi desenat decît de un suflet asemănător. Delicatețea desăvârşită cu care îşi consideră personagiile porneşte din ace/astă sursă. Disprețul pentru ceea ce e fals în virilitatea unui bărbat, specimen spilcuit, pomădat, plin de ridicol manierat, aşa cum e eroul din schița ***Cavalerism,*** ironia cu oare e tratat dovedesc perfect atitudinea autentic feminină a autoarei ***Miniaturilor.***

Dar acelaşi atribuit reiese şi din alte aspecte ale operei. Cetiți capitolul ***Vizite,*** din ***Cucoana Olimpia.*** Toată malițiozitatea femeii contra femeii e pusă în joc. Cunoaştem pe d-ra Frosica Nedeleu, care lasă să se vadă cînd intră în salon, „ca de obicei, puțină melancolie de bun-gust". Cuooiana Caliiopi moşica, infailibilă în pasianse, dl. ~ Jorj Stănescu, cavalierul prezentat lui cuconu Matei şi familiei etc. Şi tot din acelaşi suflet feminin se alcătuieşte mai departe capitolul ***Zile pustii,*** unde răsare fioros ca un strigoi neantul plictiselii zilelor de iarnă, cînd sufletul femeii hibernează în, ceasuri fără de sfârşit, cu ochii pe o carte de romanțuri ori pe ochiurile unei horbote. Dar ce înseamnă însuşi miniaturismul d-rei Lucia Mantu, acea predilecție pentru broderia minuțioasă, pentru subtilitățile delicateței unei tehnici perfecte pînă în detalii, gustul pentru minuscul, pentru care noi bărbații, atenți la aspectele de amploare, o neglijăm ori nici măcar nu o percepem ? Ce înseamnă altceva decît perfectă feminitate această preferință pentru mici schițe, măruntele „bibelot"-urLde desăvârşit lucru? Să mai vorbim de pudoarea şi decența cu care autoarea evită prin abile eufemisme, prin suibtile perifraze, orice obscenitate — cum e în schița ***Ciuperci*** —, pe care inevitabil natura o prezintă oricui.

Feminitatea e, aşadar, vizibilă în toate manifestările artei d-rei Lucia Mantu. Şi totuşi, această feminitate nu deviază prin capriciile, prin absurditatea ori prin subiectivismul său atitudinea ei calmă, obiectivă, detaşată. ***Obiectivitate în feminitate,*** iată prețiosul aliaj, oare exercită printr-un farmec de o rară originalitate, printr-o compoziție de note diferite, şi totuşi armonioase, o impresie deosebită asupra emoției noastre. Feminitatea pe care o constatăm de la primele pagini ne descrie la început o curbă a cărei evoluție o prevedem în dezvoltări de personalism şi de afectivism exagerat.

Dar pronosticurile noastre sînt repede contrazise. Peste substratul primitiv, se aşterne un calm, o stăpânire şi o detaşare de observatoare imparțială, care ne surprinde mai întâi, pentru ca mai in urmă să ne încânte cu o trăsătură de deosebită originalitate. Şi apoi, aliajul se topeşte imediat într-o unitate complectă, indisolubilă, încît nu se poate diferenția ceea ce formează la început contribuția unei surse de contribuția celeilalte.

Ne gîndim la o mulțime de alte structuri sufleteşti de scriitoare femei. Acest echilibru, ieşit totuşi din combinația a două note în aparență contradictoriii, nu-l găsim nicăieri. Colette, lucidă şi ascuțită observatoare, e dominată de un senzualism care îneacă lîn tonalitatea lui to-

tul; Selma Lagerlof dovedeşte impresia artistică printr-o afectivitate umană şi maternă ; altele manifestă una sau alta din marile însuşiri feminine. Le reprezintă cu maximum de pregnanţă strălucitoare. Nu mai cunoaştem însă acest tip de fizionomie femeiască, care să ofere în acelaşi timp avantagiile speciale ale fiecăreia din artele celor două sexe.

Inhibiţia puternică care înăbuşe toate accesele temperamentale şi calmează impulsiile se exercită şi asupra stilului.

Pentru o astfel de artă, o haină prea colorată, prea pitorească ar fi nepotrivită. D-ra Lucia Mantu se exprimă elegant, perfect, reţinut, fără efecte surprinzătoare, fără epitete neaşteptate ori prea caracteristice, fără accente de valori violente ori izbitoare.

Scrisul său seamănă cu costumul impecabil al acelor persoane care se îmbracă elegant în negru.

Reţinerea pulsaţiei iniţiale se manifestă printr-o lipsă totală de nervozitate ori măcar de dinamism al stilului. Expresia e statică, cu puţină mişcare, cu puţin ritm. E clădită din linii, nu din cadenţe. Impersonală şi corectă pînă la perfecţiune, expresia e de o minunată ţinută clasică. Prin ceea ce are adecvat şi propriu stărilor sufleteşti pe care le exprimă, prin liniştea sa totală, prin sforţarea Îndelungată care curăţă inutilul şi balastul, prin acurateţea lui cristalină, acest stil n-are pereche în literatura noastră decît stilul ultim al d-lui Sadoveanu. Cu singura deosebire că acesta din urmă e şi muzical, în timp ce acela al d-rei Lucia Mantu se apropie mai mult de plastic, adică de sculptural ori arhitectural. El se adresează vizualiităţii noastre. Un scriitor francez spunea acest lucru : „Vrei să ştii dacă o frază e perfectă ? Scrie-o pe o bucată de hîrtie. Dacă place ochiului, dacă are o formă frumoasă, fii sigur că e bună." Privită chiar ca pictură, fraza d-rei Lucia Mantu nu va deziluziona pe nimeni.

1928

G. IBRĂILEANU MORALIST

Se ştie că unul din motivele pentru care Nietzsche preţuia mai mult civilizaţia franceză şi o punea într-un rang superior celei germane era şi pentru simţul psihologic, pentru sentimentul fin şi nuanţat al diferenţierii specifice a oamenilor pe care-l avea cea dintîi şi care lipsea în bună parte celei de-a doua. Atitudinea francofilă a filosofului german era datorită în mare măsură admiraţiei pe care o nutrea pentru marii moralişti francezi, în special pentru La Rochefoucauld şi Chamfort.

Motivele ni se par foarte legitime. Dacă e vorba de apreciat valoarea calitativă a unei civilizaţii, gustul pentru speculaţia psihologică trebuie să tragă greu în balanţă. Moraliştii, autori de maxime şi de reflecţii adinei asupra naturii omeneşti, nu se găsesc — fără pic de îndoială — decît la popoare de înaltă cultură. Mai întîi, fireşte, fiindcă reflecţia asupra structurii sufleteşti e un semn al dezvoltării conştiinţei, al fenomenului de dedublare, de autoobservaţie, a existenţei vieţii interioare. Literatura obiectivă, epopee ori roman, şi confesiunea lirică, plîngătoare pot atinge cele mai înalte grade de perfecţiune chiar la popoare primitive. Apariţia romanului rusesc la mijlocul secolului trecut e o dovadă. Chiar cugetările, inspirate de o metafizică naivă ori de viaţa religioasă, asupra sensului vieţii, asupra morţii etc. nu se pot împăca cu o stare de semi-civilizaţie. Pentru determinarea şi comparaţia mecanismului sufletesc, a tipuri-

lor de oameni, a diferențelor dintre ele, trebuie oomplexitate mintală. Acest gen, destul de curios, apare — aş adăuga — la popoarele de vitalitate relativă, acolo unde ***conflictul dintre conştiinţă şi viaţă*** s-a înfiinţat. Viața voieşte să (trăiască simplu şi orb. Conştiința, oprind în loc pentru studiu spontaneitatea „elanului" vital, îl împuţinează şi-l răreşte. Civilizaţia, care e o conştiinţă colectivă, anemiază pornirea instinctelor unui popor, le fixează o clipă, le enervează, le artificializează ca să le observe. O porţiune din curentul vital a fost abătută pe alte căi, în dauna disponibilităţilor iniţiale. Gustul pentru autoobservaţie, adică pentru introspecţiuine e, din punctul die vedere biologic, un fruct pervers caracteristic culturilor tardive, în epoca de apogeu sau chiar de început de declin.

Dar şi sub alt aspedt, moraliştii — cum impropriu au numit francezii pe autorii de maxime — presupun o maturitate în dezvoltarea vieţii sufleteşti. Psihologia concretă, consemnată în maxime, a apărut în saloane, în conversaţii perfid şoptite într-un colţ unde aproapele era descusut şi forfecat fără milă. Defectele, capriciile, ridicolul erau pîhdiite de ochi ageri şi transmise prin practica convorbirilor de la un grup la celălalt. Psihologia care începe, evident, în lumea elegantă e un fel de mahalagism superior al societăţilor rafinate şi închise. Proust a remarcat-o pentru faubourgul Saint-Germain cu toată dreptatea. Dar Saint^Simon făcuse acelaşi lucru mult înainte. Oameni subţiri, cu observaţie ascuţită, trăind în cercuri restrânse, din plictiseală, îşi remarcă toaite trăsăturile şi se critică la infinit unii pe alţii. Conversaţia e originea psihologiei. Nu conversează însă decît popoarele foarte evoluate.

Trebuie să mai adăugăm apoi, în aceaşi ordine de idei, că, dacă alte genuri se pot acomoda cu dezvoltări greoaie, ou reveniri, cu obscurităţi, maxima presupune o expresie lapidară, deci o formă literară perfectă, rezultată dintr-o lungă tradiţie de mânuire a limbii.

Concluzia acestor consideraţiuni devine evidentă de la sine. Tînăra noastră literatură nu putea să aibă mulţi moralişti. G. Ibrăileanu e printre primii.

Se pot deosebi cel puţin trei tipuri de maxime.

Unul — şi e cel care presupune cele mai multe calităţi literare —, fără să se bazeze pe o observaţie care ştie să prindă aspecte originale ale vieţii, trăsături de caracter nebănuite, exprimă mai mult lucruri cunoscute, dar le înfăţişează prin comparaţii perfect proprii, prin exemple care surprind în analogia şi exactitatea lor. Antiteza care le prezintă, contrastul care le subliniază reuşeşte să se înfăţişeze strălucit şi spiritual. E maxima spirituală în care a excelat Voltaire ori Chamfort. „II n'y a que le superflu qui este necessaire" (Voitaire) ; „Tout ce qui est exagere est insignifiant" (Talleyrand) ; „La vie est la pour'suite de rimpossifole ă travers Tinutile" (Tarde). Iată cîteva exemple din această speţă. Tot meşteşugul în această categorie e de a găsi o formă mai strălucită, mai izbitoare, mai spirituală, adică de a spune mai bine un lucru care s-a spus.

Vine apoi tipul maximelor paradoxe. Aspecte parţiale, exprimate ca adevăruri generale ; atitudini exact contrarii, perfect antipodicie celor obişnuite, plăsmuiri de fantezie prezentate drept realităţi curente : astfel de procedee oferă de obicei materia din care se recrutează cugetarea paradoxală. Osear Wilde, Swift, Remy de Gourmont, Barbey d'Aurcvilly sînt regii netăgăduiţi iad acestui gen. Iată şi din acest fel cîteva mostre : „Optimismul e o expresie a fricii" (O. Wilde) ; „Nu numai că nu e adevărat că sufletul e nemuritor şi corpul muritor, dar e adevărat exact contrariul, deoarece sufletul piere pentru totdeauna cu moartea, pe cînd corpul se poate transforma şi reînvia odată în altă formă" (Renan) ; „La reconnaissance est le sentiment des faveurs â venir" (Swift).

Al treilea tip e mai puţin vanitos. El nu urmăreşte strălucirea orbitoare, nici graţia, nici eleganţa desăvârşită. Ambiţia sa e mai mică. El se mulţumeşte cu observaţia care surprinde realitatea crudă şl care-o prezintă simplu, încărcată de adevăr. îndârjirea acestui tip de maximă constă în a trăda secrete pînă atunci învăluite, în a revela clar şi evident ceea ce nu ştiam din misterele sufletului sau pe care abia le bănuiam. Fireşte, pentru un astfel de gen forma e ceva secundar. Totul e observaţia psihologică şi justeţea pe care o conţine. Pe acest tărîm

a debutat şi a rămas nemuritor La Rochefoucauld, oare, împreună cu Freud, iau atins cele mai adinei sondaje în obscurităţile periferice ale sufletului nostru, necălcate pînă la ei de observatorii comuni — ambii insistând pînă la saturaţie în infinite variante asupra celor doi poli ai tuturor tendinţelor omeneşti : amorul propriu şi impulsiunea sexuală.

Din acest tip din urmă fac parte şi maximele lui G. Ibrăileanu. Nu veţi găsi în volumul său echilibristici de spirit, antiteze tăioase, comparaţii ingenioase care să popularizeze şi pentru cei mai puţin ageri o constatare din domeniul comun. Sînt observaţii directe, luate „sur le vif", care valorează prin descoperirea lor sau prin interesul pe care-1 oferă punctul de vedere din care sînt observate. Maximele lapidare de semnificaţie mai mult literară, fireşte, nu lipsesc cu desăvîrşire. Din cînd în cînd le întâlnim. Bunăoară : „Tot ce nu este etern este zadarnic... .Nimic nu este etern" (p. 50) ; sau : „E naiv să te miri. E cinic să nu te indignezi" (p. 73) ; sau : „Călugărul Ieronini de la Raşca spunea : un bărbat care nu se simte rudă cu nevasta lui trăieşte în concubinaj: Iar eîmd sie simte rudă, trăieşte în incest" (p. 76) etc, etc.

Dar acest gen e izolat şi destul de rar frecventat. Pe Ibrăileanu îl atrage, cu o curiozitate sumbră, adesea tragică, constatarea aspră, directă, aprigă, asupra sufletului gol, deasupra căruia nu aşază cu graţioasă cochetărie ori feminină pudoare nici o frunză de viţă. El rupe vălurile roze şi împrăştie iluziile siropoase, care, dintrHO. iremediabilă ipocrizie, fac din oameni maturi, cu dureroase experienţe, domnişoare suave de pension.

Autorii de scurte cugetări în felul acestora, cu excepţia poate numai a lui La Rochefoucauld, Nietzsche şi Schopenhauer, nu dau dovadă de un spirit metodic de sistem. Ei zboară uşor şi anarhic, „papillonează" din mbiect în subiect, fără o preocupare constantă, fără o idee fixă. Totul îi atrage la întâmplare, observaţia lor rămîne empirică, fiindcă niciodată diversitatea observaţiliioir, pe care le culeg, nu se prezintă ca infinite atribute ale aceluiaşi substrat unic. Ei n-au spiritul metafizic care vede, în menupiănatele feţe ale existenţei, proba repetată a unui element fundamental. Moraliştii sînt, în genere, spirite diletante, oare nu supun realitatea ia calapodul unei idei unice.

Maximele lui G. Ibrăileanu sînt şi ele foarte variate şi, desigur, gândite fără „parti-pris" metafizic. Dar el e un spirit prea filosofic, contemplaţia sa nu e numai a cuiva care are spirit de observaţie, ci, mai degrabă, aceea a unui gînditor care şi-a întocmit unitar, deşi fără obsedanta monotonie a metafizicienilor, oare văd în toate acelaşi fenomen, o concepţie coerentă despre viaţă şi lume.

G. Ibrăileanu face parte dintr-o generaţie care a avut trei zei : Darwin, Schopenhauer şi K. Marx. Toţi trei profund pesimişti. Întunecoasa şi ferocea imagine despre oarnajul universal a lui Darwin, pe care a acceptat-o toată epoca evoluţionistă de la Taine la Spencer, a fost acceptată (sau era poate în atmosfera timpului) şi de materialistul Marx. Ambii au avut ca punct de plecare, unul în biologie, celălalt în sociologie, strigătul profund alarmant al lui Malthus, care le vestea profetic şi înfriooşător că proviziile descresc, în timp ce umanitatea creşte mereu. Pe alimentele astfel împuţinate, lupta omenirii veşnic înmulţite va fi fără cruţare.

Şi să nu uităm încă faptul că generaţia care s-a format între 1880 şi 1890 a suportat, în ce priveşte literatura universală, influenţa realismului francez şi, în cea naţională, pe aceea a lui Bminescu. Dar realismul francez, cu viziunea sa despre lume şi viaţă direct bestială (Lemaître a arătat pesimismul lui Zola, iar aceia al mizantropului Flaubert şi al elevului său Maupassant sînt arhicunoscute), a întărit încă ceea ce oferea zoologia, ideologiei timpului.

Astfel, din toate părţile, totul concura ca să constituie o imagine biologică a omului, adică să reducă la proporţii miai modeste, considerînd omul ca pe un simpiu mamifer, orgoliul concepţiei spiritualiste. In afară de aceste influenţe, oare nu spun în istoria şi biografia unui om decît ceea ce îi e exterior, s-ar putea ca fundamentul profundei amărăciuni care se depune ca o drojdie în cea mai mare parte din cugetările iui Ibrăileanu să aibă la bază şi o experienţă intim personală. Asemenea eon-

cepţii despre lume sînt de obicei rezultatul urnei delicate sensibilităţi brutal rănită cândva.

Vom vedea îndată că idealismul şi delicateţa funciară, care constituiau fondul primar, n-au putut fi complect distruse de decepţiile ulterioare. Fiindcă, oricît ar fi de vitregă viaţa, ea nu poate schimba definitiv substanţa primitivă a unui caracter delicat, care a moştenit, poate, de la cine ştie oe plăpândă ascendenţă maternă,, atîtea visuri imaculate sau aitîftoa iluzii trandafirii.

La prima lectură a reflecţiilor despre viaţă ale lui G. Ibrăileanu, caracterul biologic apare pe primul plan. „De câte ori te văd sincer, am impresiia că, în războiul tuturor contra tuturor, tu ţi-ai lăsat armele acasă" '(p. 12). „Cînd o femeie şi un bărbat se întâlnesc să se cultive reciproc prin lecturi, prin învăţare de limbi ş.c.l., să ştii că întâlnirile lor sînt convocate şi prezidate de geniul speciei şi să le-o spui şi lor dacă n-o ştiu." (p. 39) „Horao *homini lupus.* Filosoful nu ştia că lupii nu se mănâncă între dânşii decât la ultima extremitate." (p. 49) „Dacă generosul şi obiectivul elefant şi nu isterica şi libidinoasa maimuţă ar fi avut creierul mai dezvoltat, ce admirabil ar fi omul !" (p. 57) „Cetiţi în şir un anumit capitol din ***Descendenţa omului*** de Darwin şi manejele rafinate dintr-un roman de Bourget oare duc tot acolo., E divertisant, e comic, e hilariant." (p. 78) „Cînd te gîrideşti că cele mai sublime strigăte ale poeziei sînt exprimiarea ritmată a chinurilor provocate de o celulă în rîvna ei nesatisfăcută de a se întâlni cu o altă celulă, nu poţi să nu admiri fantastica feerie clădită de sufletul ooienesc pe instinctul cel atît de van."

Avem aici destule specimene pentru a trage o concluzie asupra convingerilor fundamentale ale lui Ibrăileanu. S-ar zice : un ***biologist pesimist*** de cea mai pură speţă. Şi totuşi, această concluzie ar fi pripită, fiindcă claviatura sufletească a lui Ibrăileanu nu e aşa de simplă. Sub acest caracter uşor descoperit, se ascunde un altul sau mai degrabă alte două, care, deşi înăbuşite deatâtea jigniri ale vieţii, persistă cu îndărătnicie. Acest pesimist care argumentează mereu cu date din zoologia comparată ascunde mentalitatea unui cavaler feudal de o nobilă, înaltă şi delicată mianieră sufletească. Acest materialist intransigent, care pare că din cine ştie ce rănire a sensibilităţii rânjeşte şi se complace aproape sadic să bioiuiască idealismul şi să înjosească viaţa, n-a putut învinge îndărătnicul său idiealilsm. Mai imitai, îl justifică teoretic, găsindu-i mereu urmiele.

In actele cele mai bestiale, el întrezăreşte acea nevoie de justificare şi scuză care formează esenţa oricărui idealism. „Omul găseşte totdeauna inconştient motive înalte pentru acţiunile sale egoiste. Antropofagul care-şi mănînează părinţii din lipsă de altă carne e convins că face un act moral, că-şi îndeplineşte o datorie -religioasă. Aceasta dovedeşte idealismul omului, adică neputinţa lui de a-şi recunoaşte mobile egoiste şi josnice", (p. 38) A extrage dovada acţiunilor înalte şi nobile din om din cele mai abjecte gesturi ale sale, aceasta n-a reuşit s-o facă, desigur, nici cel mai pur spiritualist.

S-ar putea crede iarăşi că filosofia aceasta biologistă a desfiinţat în autor orice tendinţă religioasă, că l-a simplificat într-atit, încît complexitatea uriaşă a universului şi a existenţei nu-i mai spun nimic, sau că se poate închide în formule ca ale farmacistului Homais. Dar Ibrăileanu ne linişteşte imediat în această privinţă. „Nu există viaţă viitoare — afirmă mintea noastră ştiinţifică, Dar ce poate să ştie mintea noastră născută pentru o incompletă adaptare a unui puţin complicat organism la un puţin variat mediu ?" ; sau „De cită impertinenţă dai dovadă cînd îmi spui că mîine, la ora cutare, ai să vii negreşit la mine, parcă tu ai cunoaşte întreaga cauzalitate universală, ca să ştii că mîine ai să mai fii în viaţă". în altă parte, sentimentul acesta de modestie intelectuală, care e începutul oricărei religiozităţi, se transformă chiar în pietate -tradiţională : „Dacă nu crezi în nici un Dumnezeu, atunci ce te împiedică. să-ţi fie scumpe credinţele şi ritualele care au consolat pe tatăl şi pe mama ta şi le-au uşurat ceasul greu al morţii" (p. 21).

Ceea ce n-a putut însă întuneca experienţele dureroase ale vieţii şi nici doctrinele biologice e sentimentul de înaltă şi nobilă ţinută morală. Preceptele lui Ibrăileanu în această privinţă stat iridilclaite la o tonlalitaite ajşia de sus aşezată, vorbite de pe un piedestal aşa die ridicat, încît vor surprinde şi mira oamenii acestei epoci de neglijenţă, de

proastă creştere sufletească, de grosolănie permanentă. G. Ibrăileanu are în cel mai ridicat grad respectul femeii, al amiciţiei, al cuvîntului dat, al celor slabi şi umiliţi. Cavalerismul său aproape ingenuu mu numai că impune, dar ne lasă în suflet deodată ca o urmă de turburătoare graţie juvenilă şi ca un parfum dintr-o civilizaţie boierească de mult stinsă. „Cine nu e politicos cu slugile şi cu animalele n-are instinctul politeţii, ci dresajul, şi n-are sufletul sus-pus" ; „A mînca, act eminamente brutal şi inestetic, ar fi devenit cu siguranţă ruşinos, dacă izolarea pentru îndeplinirea lui nnar stingheri cu totul practica vieţii omeneşti. Se zice că nimeni nu 1-a. văzut mîncînd pe Â. de Vigny" etc, etc.

In special femeia îi impune respect şi, din punctul de vedere al afectivităţii, inspiră admiraţie lui Ibrăileanu. Cele mai adinei şi mai multe dintre maximele sale sînt relative la dragoste şi la femeie, pe care o socoate, cel puţin cînd iubeşte, superioară bărbatului. Al doilea subiect tratat mai pe larg în aceste cugetări e ideea morţii. „Intre dragoste şi moarte" ar fi putut constitui un alt titlu al acestui volum. Gîndul 'morţii depăşeşte viaţa autorului. El devine universal, se întinde şi la generaţiile care vor veni, iremediabil, inconsolabil : „Copilul tău are să aibă spaimele agoniei, are să mioară şi are să fie îngropat. Şi toate astea le-ai creat tu." Lipsesc din aceste cugetări (ceea ce arată gustul pentru solitudine şi izolare ale autorului lor) reflecţiile asupra traiului în comun, asupra vieţii sociale, a omului politic etc. Autorul jignit de mulţime se fereşte de ea, fără să-şi dea aere de ieftin aristocratism sau de dispreţuitor cezarism. Cel mult dacă evită societatea oare-l inoportunează. „Plăcere divină : să te arăţi mic şi umilit, cu sentimentul distanţei dintre tine şi ceilalţi" (p. 83). „Ori de cîte ori în societate, în loc *ăe* a-ţi da sentimentele şi ideile pe faţă, ai reuşit să spui o vorbă banală, lipsită de orice coloare personală, ai câştigat o victorie împotriva vulgarităţii" (p. 62). Dar aristocratul, ouam spuneam mai sus, nu dispreţuieşte, nu urăşte. O dragoste şi o înţelegere de oameni arată că izolarea sa e numai un antidot oonltra inoportunităţii. Fiindică funcţiunea sa de simpatie se exprimă numaidecît prin aceste maxime, aproape sublime ca sentiment uman

şi înălţime de cugetare. „în infinitul timpului şi al spaţiului, ne-ami îintîlnit în aceeaşi nebuloasă, în acelaşi sistem solar, în aceeaşi planetă, în acelaşi secol, în aceeaşi generaţie, în aceeaşi ţară, în aceiaşi loc, sub acelaşi acoperământ, şi totuşi ne urim, ori cel puţin ne sîntem indiferenţi, în loc să ne aruncăm unii în braţele altora, inteligenţi şi proşti, buni şi răi, înmărmuriţi de spaima naturii infinite şi ostile" (p. 36) ; sau, mai 'înfricoşător : „Gîndeşte-te că şi tu şi acela care te insultă, într-o zi sau alta, aveţi să staţi cu mâinile pe piept şi cu lumânările la cap" (p. 56). Şi să ni se mai ierte încă o citaţie care egalează pe Jaures şi pe Tolstol : „Nu-ţi sînt scumpe încreţiturile de pe fruntea şi de la ochii femeii tale ? Gîndeşte-te bine că încreţiturile astea s-au făcut în lunga voastră tovărăşie de griji şi nevoi. Gîndeşte-te că ele sînt semnul că se apropie vremea cînd tu şi tovarăşa ta aveţi să vă despărţiţi pentru totdeauna. Gîndeşte-te' că asta e fata rîzătoare pe care o aşteptai cu pieptul înfrigurat în nopţile de vară."

Iar acum, bilanţul acestor analize descusute. Dacă strângem totul la un loc, fizionomia lui G. Ibrăileanu se desinează ca aceea a unui delicat lucid. O fire aristocratică, sensibilă, rănită profund de iimperfecţiile relative ori simplu triviale ale vieţii. De aci, adoptarea ca răzbunare a unei filosofii pesimiste şi biologislte, care n-a putut întuneca fondul înalt idealist şi adânc afectuos în iubirea lui de oameni.

Morala iese din iluzie. De cele mai multe ori, ea e o stare de candoare, în oare problema păcatului nu e nici măcar concepută. Omenirea a văzut întotdeauna în puritate cel mai înalt grad de etică, şi concepţia imaculată a devenit un simbol etern de perfecţie morală. Priviţi oamenii cu prejudecăţi etice : ei se recrutează din familia austerilor şi a abstinenţilor. Morala presupune, afară de cazurile eroice, două condiţii : o senzualitate minimă şi o intelectualitate redusă, naivă, sau cel puţin lipsită de ascuţime critică. Problema -moralităţii se complică cînd e vorba de un cap lucid, oar^ a analizat şi cântărit totul, oare e perfect conştient de mecanismul .ascuns şi adesea trivial al vieţii, care a epuizat rînd pe rînd toate ilu-

ziile, le-a văzut deşertăciunea şi vanitatea, care a băut adlînc din toate cupele amărăciunilor.

E prea uşor să rămiîi om de treabă cînd ai avut norocul să-ţi poţi păstra iluziile ori cînd ai moştenit o inteligenţă feciorelnică, oare ştie să acopere cu un văl roz înfăţişările hidoase ale lucrurilor. Şi e mult mai greu să faci să trăiască împreună luciditatea complectă şi perfecta regulă morală.

Din punctul de vedere etnic, e o caracteristică franceză alianţa acestor două noţiuni. Acolo omul poate epuiza mental toate abisurile păcatului, el n-are iluzii şi nu crede că viaţa e o grădină paraidisiacă plină de încântări. Lectura ***Jurnalului*** lui Jules Renard, de pildă, sau aceea a ***Caietelor*** lui Maurioe Barres ne arată cîtă dezabuzare se ascunde la aceste două suflete prea reprezentativ franceze, într-un Ioc, Jules Renard vorbeşte, cu mult înaintea lui Freud, despre amorul vinovat, nutrit în inconştient, pentru miama sa (pe oare dealtfel el o detesta). Şi un om care a gîndit astfel poate mai departe să scrie o pagină înflăcărată despre justiţia imanentă cu ocazia afacerii Dreyfus. Scepticismul nu- distruge moralitatea. Cîteodată o întăreşte. Poate fiindcă fiecare se nutreşte din altă sursă.

Cugetările lui G. Ibrăileanu pun din nou această problemă. Luciditatea sa atinge cîteodată pesimismul, de cele mai multe ori scepticismul. înalta sa corectitudine, însă,, nu e atinsă. El poate păistra, alături de glîmduri care la. altul ar dizolva sufletul, o intransigenţă etică ireductibilă. Aceasta dovedeşte încă o dată că raţionalismul şi intelectualismul îşi pot funda o morală proprie. Mai frică îmi' este însă de spiritele mistice, sublime, ca acel erou din . Dostoievski care — pe pragul sinuciderii — într-un elan'' de umilinţă, după oe s-a tîrît torturat die remuşcări la picioarele unui om căruia îi făcuse rău şi i-a cerut să calce peste el, n-a uitat totuşi cînd a plecat să-i fure iarăşi tabachera.

1930

M. ***SADOVEANU***

S-au împlinit de curînd cincizeci de ani de la naşterea lui M. Sadoveanu. Aceste aniversări confruntă opera trecutului cu puterea de eroziune a prezentului. Verificare de vitalitate, invită totodată la analiza operei. Astăzi, cînd avem în faţa noastră una din cele mai fecunde opere româneşti, operă care atinge prin originalitatea şi calitatea ei poate numai pe Eminesou şi Caragiale, e mai uşor decît altădată de găsit specificul Sadoveanu. Experimentatorii ide laborator cînd voiesc să cunoască un detaliu fiziologie caracteristic îl colorează ou un reactiv şi prin aceasta îl izolează. Să izolăm, după aceeaşi metodă, fenomenul Sadoveanu.

într-iun interviu publicat mai demult de un ziar, M. Sadioveanu începe cu aceste cuvinte : „Sînt născut dintr-un tată de origine oltean din părţile Gorjului şi dintr-o mamă moldoveancă". Chiar şi amatorii de explicaţii ale operei de artă prin biografie vor găsi acest amănunt lipsit de semnificaţie. Pentru noi însă el conţine cheia multor explicaţii.

Dintre toate componentele sufletului românesc, spiritul oltean manifestă un puternic gust pentru epopee. Acolo s-a desfăşurat viaţa minunată a haiducilor romantici. Povestea legendarului Iancu Jianu de acolo ne vine. în ţinutul Gorjului a apărut Tudor Vladimirescu şi ou pandurii săi. Balada romantică a răzbunătorului nedreptăţi-

lor, tânăr, voinic, frumos, cu cal năzdrăvan şi ibovnica ispititoare, ou plosca de vin într-o mină şi cu pistolul turcesc în alta, acolo s-a dezvoltat ca în mediul ei cel miai apropiat.

Strămoşii au trecut această pasiune strănepotului. Acţiunea bunicului haiduc a trecut în urmaş ca o nostalgie vagă, ca o chemare misterioasă către această viaţă plină de culoare, de bărbăţie şi de iubire. Sub această formă o găsim, ca o răzbunare tîrzie a unui inexplicabil inconştient, în opera lui M. Sadoveanu. Ceea ce aş numi ***spiritul pandur*** al miarelui scriitor îi vine fără îndoială de la bunicul său gorjean.

Acest element activ, dinamic, aproape marţial, coexistă în sufletul său alături de un altul, făcut din contemplaţie blîndă, pasivă, poetică, din sentimentul său pentru natură. Gustul aproape panlteistic al firii, înclinarea pentru calmul şi indiferenţa ei, înecat în melancolie, e o trăsătură a sufletului slav. Cine îşi mai aduce aminte de poveştile de vînător ale lui Turgheniev şi ***Veghile ucrainiene*** ale lui Gogol nu poate separa complect, în această privinţă, pe Sadoveanu de marii săi înaintaşi ruşi. Sentimentul mistic al naturii e o noutate introdusă în literatură întîia oiară de slavi. De la aceştia a trecut la moldoveni.

Cu excepţia lui Grigorescu, cei mai mulţi din pictorii noştri importanţi sînt moldoveni : Luchian, Pallady, Pătraşou, Tonitza, Ştefan Dimitrescu etc. Alecsandri a creat un gen : pastelurile.

Eminescu a amestecat peste tot natura în poeziile sale. Aceasta nu fiindcă peisajul moldovenesc e mai pitoresc şi mai variat, dar pentru că sentimentul naturii făcut din contemplaţie e mai aproape de sufletul visător al moldoveanului. La Sadoveanu natura nu apare într-un aspect pur plastic, pictural : colori, linii, contururi. "Natura are un suflet care vibrează ascuns. Ea trăieşte, suferă, consolează sau persecută. Dar intenţiile ei sînt nepătrunse, ca şi ale providenţei. In zbuciumul nostru, calmul ei intră ca o alinare, în dimineţile ei radioase triumfăm cu glorie, în crepusculul ei sîntem învăluiţi în zilele de îngropăciune.

Aceste două elemente native din natura lui M. Sadoveanu nu sînt numai juxtapuse. Ele intră în relaţiuni, se confruntă, se ajută, dau naştere unui compromis sintetic. Maurice Barres a scris odată : „il n'y a rien de plus beau qu'un ***paysage travaille par l'histoire".*** Vorba aceasta parcă a fost spusă înadins pentru Sadoveanu. Acţiunile şi reiacţiunile între eroul de epopee şi natura dimprejuirul său e canavaua pe care sînt brodate estetic aproape toaite bucăţile sale mai importante. Niciodată el nu prezintă natura şi omul fără să :arate relaţiile dintre ele, niciodată natura nu rămîne neumanizată sau omul neînsufleţit de firea înconjurătoare. Iată două aspecte care revin mereu. O cîimipic strălucitoare de lumină. Azurul nu e tăiat măcar de un fîlfîit de aripi. Frunzele copacilor stau încremenite. Am zice liniştea de la începutul lumii.

Dar deodată, în acest peisaj neînsufleţit, în zarea dea-
* lului, în capătul şleahuiui, apare un călăreţ. Natura a căpătat imediat un accent omenesc. Omul a înviat natura. Sau invers. După o aventură de dragoste sau după o luptă, un voinic trece călare printre tufe de copaci. Tot gîndul său e la femeia iubită ori la duşmanul răpus. Dar deodată el se opreşte într-o poiană. Un glas de mierlă a răsărit de undeva. Un vînt uşor înfioară frunzele. Călăreţul a uitat brusc gîndurile sale şi se lasă furat de
, farmecele din jurul său, cu mintea goală, fără un gînd,
. fără vreo preocupare, numai legănat de vînt, de albastrul
> cerului, ori de glasul paserii. Natura lui Sadoveanu e o
t ***natură istorizantă,*** natura care a văzut, a auzit, a înghi-
* ţit multe suflete.

Ea e un depozit, un cimitir de veleităţi şi frământări stinse. Ea păstrează toate urmele vieţii care au, palpitat în sinul ei. Strigoii neodihniţi, închişi în ea, îi dau o mişcare şi un suflu. Şoaptele lor se aud cîteodată toamna, ca şi speranţele lor de înviere primăvara. Un fluid, ca o osmoză, curge mereu de la om către pămînt şi din pămînt Şxrenaşte către om.

M. Sadoveanu a apărut în momentul istoric al ţării noastre cînd apunea o alcătuire socială şi cînd începea o "/alta. El e aşezat la intersecţia amurgului feudalismului :V cu formarea mediului orăşenesc burghez. Dar mentalitatea

nouă nu era creată încă. Lumea trepidantă a oraşelor tentaculare, nervozitatea urbană cu problemele şi preocupările ei, burghezia inteligentă şi avidă, tehnica asurzitoare şi confortabilă a marilor industrii nu se formase complet. Lumea oare murea îşi trimitea ultimele chemări. Ea nu fusese încă înlocuită. Mediul patriarhal, semi-arhaic, mediul de moşie, de conac, de răzeşie, de mic orăşel evreiesc din Moldova, acelaşi ca pe vremea bezmanului boieresc, continuă să trăiască. Revoluţia industrială şi capitalistă nu măturase încă de pe faţa pământului idila veche. Această lume în declin de mari şi mici moşieri, de ţigani, lăutari, de haiduci, de evrei sărmani, de domnişoare languroase şi romanţioase ca un vals de Chopin ori ca o noapte cu lună pe lacul unui castel, de ţărani visători şi fideli, de mici funcţionari şi mici burghezi, lume pe care generaţiile viitoare nu vor mai vedea-o, a fixa/t-o nemuritor Sadoveanu. Cîteodată, tentaculele sale de analist s-au coborît şi mai adînc. Ele au prins în suflete primitive însuşi momentul biblic al genezei, momentul de la începutul firii cînd omul se desprinde, se diferenţiază de natură ; dar nu o poate părăsi, fiindcă mai păstrează legături cu dânsa.

Delta Dunării, cu viaţa sa de apă abia deosebită de pământ, cu vietăţile sale neturburate de om, aminteşte adesea de acest moment al Începuturilor.

Melancolia acestei lumi muribunde s-a furişat şi în sufletul pictorului. Strigătul de moarte al lucrurilor oare pier aduce melancolia multora din bucăţile marelui scriitor moldovean. Poezia sa e amară şi înfiorată de pesimism.

Talentul e un maximum de eficienţă. Secretul său e de a obţine din anumite date cel mai mare randament şi, cîteodaltă, singurul posibil. Elementele primare din Sadoveanu sînt : poezia mistică a naturii şi spiritul pandur.

Cum se puteau ajusta ele ou cea mai mare efioacitaJte?

Fireşte, în primul rînd, M. Sadoveanu, inspirat de trecut, cufundat în ambianţa istorică, ar fi putut cădea îi manierism arhaic. Ca atîţia alţii, el ar fi putut — da ar fi avut mai puţin gust artistic — să recurgă la afectaţia neaoşistă. Panta de facilitate era destinată în această direcţie. Dar el a ştiut să se ferească. Utilizând numai ***spiritul limbii*** cronicăreşti, el a reuşit să ***estetizeze*** limba cronicarilor, să-i dea o accepţie modernă. Perfecţia stilului său, oare aminteşte prin arhitectonică de A. France şi prin muzicalitate de M. Barres, constituie o mare revoluţie lingvistică : fuziunea vechii limbi cu cea contemporană Snitor-o sinteză estetică.

Pe de altă parte, cele două elemente din opera lui Sadoveanu, de care vorbeam mai sus, fuzionate în fond, n^au rămas separate nici în expresie. Sentimentul naturii ar fi putut rămîne oarecum autonom, dacă M. Sadoveanu ar fi redat peisajul ou mijloace exclusiv plastice, picturale. Tabloul său ar fi conţinut, senzual vorbind, multe elemente decorative, dar ar fi rămas rece, prea obiectiv. O astfel de înfăţişare n-ar fi corespuns sentimentului naturii, aşa cum îl simte el, adică umanizat. La colori şi linii a adăugat elementul poetic, care e elementul uman. La colori şi linii a adăugat accente de nostalgie, de dor, de regret. A scoborît peste şesuri moarte un suflu de vis. A reuşit să realizeze ***natura poetică,*** ferindu-se de ***natura picturală,*** care nu i se potrivea. Prin aceasta a dat cea miai adecvată expresie dualismului său sufletesc iniţial.

Definiţia unei naţiuni se face prin scriitorii ei. Aceştia -plămădeşte cu încetul conştiinţa socială. Mai mult ca oricare scriitor, M. Sadoveanu ne-a arătat aceea ce e românesc. Dacă o conştiinţă scrupuloasă, nemulţumită cu indicaţiile instinctului de solidaritate oarbă, s-ar fi întrebat — înainte de scriitorul Sadoveanu — după ce caractere clare se poiate recunoaşte specificul nostru, ar fi rămas încurcată. O simţeam cu toţii confuz : n-o putea spune nimeni.

M. Sadoveanu ne-a demonstrat realitatea fenomenului românesc. L-a urimat evolutiv, cu răbdare, în toate momentele afirmaţiei sale. Opera d-sale reprezintă, etapă ai etapă, formaţia progresivă a sufletului nostru, procesul genetic al psihicului românesc.

A procedat metodic, de la simplu la complex, căci arta mare e totdeauna pedagogică.

Ne-a arătat mai întîi ceea ce e indiscutabil autohton, ceea ce e definitiv local : natura românească. Pot fi în altă parte peisagii asemănătoare, identice nu se găsesc nicăieri. Există o tonalitate mai crudă ori mai sumbră a colorii, o densitate particulară a aerului, o vivacitate a vegetației; atîtea imponderabile oare deosebesc pămîntul de aici de cel de dincolo. La popoarele primitive, natura e totul. Omul abia desprins de ea e mai puțin însemnat. De aici importanța deosebită acordată naturii în literatura țărilor tinene.

Ou timpul a venit diferențierea : omul s^a desprins din natură. La început nu se deosebea bine de ea. Păstrase elementele aspre ale sursei creatoare, sufletul său era o prelungire a instinctelo: elementare. Desfăcut proaspăt din firea înconjurătoare, seamănă adesea cu dînsa. în această perioadă a geologicului şi preistoricului românesc, Sadoveanu ne-a arătat omul simplu, țăranul milenar, sumbru, trist, chinuit de mizerie fizică, de teroarea superstiției, flacără slabă, bătută de toate vînturile, în îndărătnică năzuință către umanitate.

In epoca genezei româneşti, ,în care se desprind apele de uscat, domneşte întunerecul şi misterul. In obscuritatea începuturilor, omul e fioros, neînțeles, necunoscut. Nimeni, poate, în literatura universală — fiindcă lipsesc condițiile de aici — n-a redat mai poetic această taină a începuturilor, în care neînțeleasa natură stăpâneşte încă sufletul, în care omul se zbate ca să se recunoască, să se definească, să se rupă din izvorul care l-a creat. Sînt în opera lui Sadoveanu, în această privință, pagini de metafizică grandioasă şi înfiorătoare, asemeni paginilor ***Bibliei,*** unice în literatura lumii.

Mai pe urmă, procesul de umanizare a continuat. Natura începe să fie învinsă. Țăranul, care aminteşte de omiui, cuaternar, mai puțin fioros decît acesta fiindcă e mai me-J puțincios, dar din aceeaşi cauză mai trist, mai chinuit, evo-J luează pînă la o speță umană mai ridicată. E brutal însă, j plin de gustul epopeelor, al bătăliilor, al bărbăției fizice.: E haiduc ori erou de baladă, Toma Alimoş, ori Cozma | Răcoare, ori Aprodul Purice. E însă mai complicat. Civilizația a adăugat la sufletul rudimentar, care era o siim-/| plă prelungire a naturii, încă o coardă.

Un moment miai tîrziu, înfăptuirea omului românesc ni se prezintă sub forma umilită, statornică, a vieții modeste de mahala, Războinicul trufaş, răpus de evenimente, a suportat secoli dominația străină. A pierdut agresivitatea, * demnitatea, idealul, s-a ofilit ca funcționar, ca domnişoară de mahala, ca semi-intelectual dezadaptat, învins de împrejurimi, ros de neputință şi resemnare.

Eroismul de altădată s-a păstrat însă undeva. Alterat de trîndăvie, de viața plăcerilor, el există totuşi în ultimele resturi de noblețā orientală şi arhaică, rătăcită şi şovăitoare. Această aristocrație a suportat deodată, brusc, la începutul secolului trecut, o revoluție sufletească : a cunoscut Occidentul în mentalitatea lui. Demnitatea omenească, respectul personalității, invenții ale unei complicate psihologii apusene au venit în ecouri piezişe şi pe la noi. Noblețea noastră a fost găsită nepregătită. Doctoria a fost aşa de tare, încît a omorît aproape bolnavul. Clasa de la care sufletul românesc a putut să moştenească mai multe note sufleteşti, fiindcă era cea mai evoluată, nu-i lăsa aproape nimic. Unii s-au înstrăinat, alții au pierit.

Țăranul, haiducul, micul burghez, boierul — iată etapele formației lente a caracterului românesc. Cei dintîi sînt mai vechi. Sînt statornici şi fixați. Au sufletul simplu, dar bine caracterizat. Cei mai recenți sînt instabili, fugitivi, nefixați încă. Structura lor psihică nu e bine determinată. Ultimele achiziții sînt plăpînde. Ele nu pot forma, aici la noi, subiecte de analiză profundă. In realitatea | noastră socială, individul nu s-a desprins complet de ambianță. Etnografii au arătat doar că societățile primitive nu cunosc indivizi, ci numai mase. Eul, ou viața lui inferioară se desprinde mai tîrziu din mediul social. Personalitatea bine definită nu e încă un fenomen românesc.

Opera lui Sadoveanu se confundă cu aceste momente de afirmație crescândă a umanității româneşti. Ea se întinde, ca o frescă rezumativă, contopită cu geneza noastră psihică de la geologie la psihologie. Ea prezintă în spațiu un „raccourci" a ceea ce s-a întâmplat în timp, s^mai multe veacuri. Dacă insistă poate mai mult asupra ^începuturilor, e fiindcă ultimele rezultate nu sînt clar tîstratifiealtie.

Dificultăţile de adaptare, in oare se zbate cea mai înaltă expresie a conştiinţei româneşti, boierimea moldovenească,- formează tema romanului ***Venea o moară pe Şiret.*** E vorba de decadenţa unei familii boiereşti, deplasată prin invazia culturii europene din viaţa ei tradiţională, incapabilă să se fixeze printr-un alt echilibru la noile condiţii de viaţă.

Există în viaţa aristocraţiilor un principiu curios : ca să se conserve, ele trebuie să evolueze. Nobleţea englezească şi-a schimbat funcţiile sociale, ori de cîte ori a trebuit. A fost latifundiară, comerciantă, industriaşă, după cerinţele momentului istoric. Totdeauna însă vigilentă, harnică, militantă. Cu alte. cuvinte, ca să trăiască, nobleţea trebuie să se îmburghezească. Nu în toate ţările însă s-a întîmplat la* fel. In alte părţi, aristocraţia a rămas închistată în vechile prejudecăţi, care opreau munca, producţia, utilitatea. Cum spunea Joseph de Maistre, ceea ce face eleganţa şi superioritatea nobleţei e că ea n-are decît datorii, pe cînd celelalte clase pot avea şi drepturi. Dar datoria purifică, pe cînd afirmarea drepturilor acreşte, aspreşte, trivializează. ^Noblesse oblige", dar aceasta costă scump, fiindcă o clasă care dă tot timpul şi nu ia niciodată sfîrşeşte prin a se istovi.

E adevărat că nu toate aristocraţiile au fost generoase. La noi, între 1840 şi 1880 s-a măcinat, ca dizolvată de o substanţă nocivă, aproapte toată boierimea naţională. Elementul dizolvant a fost cultura occidentală, oare a bruscat la un moment dat vechile moravuri. Trebuie să. mai adăugăm şi decadenţa fanariotă care pregătise terenul. Cînd au început în curţile de la laşi moravurile de la Versailles, boierii şi-au părăsit moşiile, şi le-aiu neglijat. In acelaşi timp, consumaţia lor disproporţionată a întrecut cu mult veniturile. Arendaşii parveniţi stăteau la pîndă. Substituirea unei economii feudale prin una capitalistă nu putea fi prielnică decît claselor mijlocii." Acestea s-au înfiripat cu încetul de la aoeasită dată. Evreiimea şi arendaşul Ciornei sînt trataţi cu o deosebită forţă în roman. Asupra lor cade, cu drept cuvînt, accentul luptei sociale. Sadoveanu i-^a evocat cînd aprigi, cînd şireţi. Şi ne-a dat astfel minunate creaţiuni. Boierul Piloti e moale, visător, distrat parcă în această lume. E o fantomă chinuită, fără odihnă. Ceilalţi sînt viguroşi, lacomi, lucizi. Şi, cum e firesc, înving. Femeile sînt numai pretexte reprezentative pentru acest proces. In afară de trebuinţele psihologiei, Sadoveanu a coborît asupra lor acel suflu de poezie al cărui secret singur îl cunoaşte.

Venea o moară pe Şiret e epopeea declinului unei clase, după cum ***Neamul Şoimăreştilor*** e epopeea ascensiunii. Aceste două romane reprezintă „grandeur et decadence" a nobleţei noastre, începutul şi sfîrşitul ei.

Destinul istoric a oprit astfel ca cea mai înaltă expresie sufletească a lumii româneşti să fie selectată din clasa înaltă. Personalităţi adevărate vor apărea poate din altă lume. Poate din burghezia intelectuală.

Cu romanul decadenţei boiereşti, Sadoveanu şi-a închis bilanţul anchetei sale. li mai rămîne un ultim moment, acela al năzuinţelor, luptelor, speranţelor intelectualului român modern. Ni-l va descrie probabil şi pe acela într-o zi.

1930*

*** V. nota de la sfîrşitul volumului.**

LITERATURĂ STRĂINĂ

H. Bang a dispărut puţin înaintea războiului mondial în clipe monopolizate de o aşa de mare încordare generală. Astfel, s-a vorbit puţin şi superficial despre el. „Hiabent sua fata libeli"... Azi, H. Bang nu e de actualitate. Nu e vorba aici de un artist tumultuos, simbolul elanului vital cuceritor, cu optimismul lui activ, .cu lirismul lui torenţial, potrivit timpului de violenţă estetizată pe care-l trăim. Biografia lui e o protestare contra timpului. E vorba acolo de o fire delicată, de o viaţă interioară pasivă şi melancolică, care nu se poate exterioriza fără să se împrăştie ca un fum subţire, pe care o bănuieşti că există numai după o privire sau o pauză în vorbă. Portretul lui e o arătare născută din negurile nordului, cu privirea fără ţel ca şi cum ar vrea să spună că simţurile cu aportul lor exterior sînt inutile unei vieţi interioare care ştie să-şi croiască lumea cum vrea ; cu expresia figurii puţin cam surprinsă, ca şi cum în. juriul acestui „fără patrie", musafir al pământului, nu s-ar deschide decît întrebătoare enigme.

H. Bang s-a născut la Alsen, lîngă frontiera Schleswigului cucerit. Lumina brutală a zilei l-a făcut să sufere. De atunci datează prima rancună conte vieţii. Ga copil fără copilărie, urgisit fiindcă se trăgea dintr-un tată străin ***(Die Vaterlandslosen),*** orfan precoce crescut în şoapte

de femei superstițioase, Bang a luat .cunoştinţă cu viaţa în bubuit de tunuri şi strigăte de bătălie. Era pe vremea cînd Prusia invadase Holsteinul. Viaţa lui aventuroasă : sufleur, regizor, actor, ziarist, l-a dus prin toate colţurile triviale ale vieţii. Din tot şiragul de imagini a păstrat două : o prietenă de copilărie şi pe mama sa. Acolo se refugia cînd inepţia vieţii practice îl făcea să ridice neînţelegător din umeri. Pe urmă a început să scrie. A debutat cu ***Seminţii deznădăjduite,*** povestea eredităţii sale decadente ; au urmat încet ***Nuvelele excentrice*** şi romanul ***Contesa Urne.*** Apoi, tot şiragul care l-a făcut cei dintîi poet al Danemarcei.

Bang e un subiectiv puternic : toate romanele sale sînt capitole mai mult sau mai puţin autentice ale autobiografiei sale. Ca şi la Amiel, pentru dînsul lumea era o anumită dispoziţie sufletească. îi dădea voie să existe sau o nega pur şi simplu, după cum era dispus.

Astfel îi lipsea cu desăvîrşire detaliul caracteristic, cu-. loarea locală, care dă trăsătură specifică unei persoane, fiindcă-i lipsea simţul de precizare epică, obiectivă. Ii lipsea pînă şi darul naraţiei. De aceea, eroii săi sînt figuri i generale, fără mediu, fără origină, fără istorie. Ar fi putut exista oricând, oriunde. Fiecare erou trăieşte singur,;] fără societate. Dialogul la el e doar o înşirare fiziologică J de sunete, oare salvează aparenţele. Eroii săi vorbesc mecanic şi gândesc în altă parte. Graiul le ascunde gîndui; şi se înţeleg între ei numai fiindcă se ghicesc.

Şi cu toate acestea, nici un scriitor nu e mai dramatic ^ în situaţii ca Bang. Aceasta tocmai fiindcă personagiile. sale nu se înţeleg, fiindcă conflictul care se ghiceşte în ; tăcere e amestecat cu neputinţă şi cu ironie.

Un fatalism puternic din culise poartă peste tot acestei marionete halucinate. Fatalismul animalităţii omeneşti,! răsărind ca un strigoi sub oricare cultură sufletească, fs(|;| talismul soartei oare se amuză în combinaţiile cele miai* bizare cu bietele vieţi omeneşti, şli mai ales nu ştiu ce far'j tâlism mistic, mitologic, care pluteşte în atmosferă greoi, apăsător, inexorabil.

în ce priveşte fatalismul animalităţii noastre ancestrale, nimeni nu e mai delicat în violenţă decît Bang.

Cînd trebuie să privească obicinuitele fetise ale admiraţiei omeneşti, concepţia sa pesimistă asupra vieţii îmbracă o robustă ironie. Atunci personagiile devin absurde. Nici logica intelectuală, nici măcar logica biologică a conservării nu le mai conduce. E pur şi simplu o negare anarhistă a vieţii, a gîndirii, a universului. Şi toate acestea spuse uşor, calm, calm de tot, parcă ar povesti un fapt banal din viaţa de toate zilele.

Bang are şi resurse duioase, pe care le atinge cu dragoste şi pietate. Sînt amintirile din copilăria sa, portretul emoţionant al mamei, maniile delicioase ale bunicului ***(Casa cenuşie).*** Atunci solicitudinea familială a acestui tradiţionalist se mlădie în toate formele dragostei expansive, atenţii nespuse, precauţiuni infinit de delicate în a prezenta un lucru, un om, şi mai ales o decenţă de limbaj în care — poate — nimeni nu l-a întrecut pînă acum. Căci „nimeni nu reuşeşte să fie mai puţin „sailiant", să înfăţişeze mai bine poezia neutralizării, decît acest produs al atîtor rase compensînduHse una pe alta.

Un delicat care maschează un brutal. Fondul lui Mirbeau acoperit de maniera lui Rodenbach — iată ceea ce poate da o idee fugitivă despre Bang.

Nu s-^ar înţelege nimic din personalitatea aceasta dacă * n-am spune că înainte de toate e un artist, adică un îndrăgostit de creaţia sa, la care însuşi meşteşugul .artei se transformă în temă de inspiraţie.

Arta aluziei, a sugestiei indirecte, prin redarea unui |detaliu neînsemnat, formează instrumentul puterii sale ?de expresie. O expresie aşa de vie, o expresie de oare te p\întrebi cum s-a putut închega aşa unitar din frînturile Hoe ţi le oferă.

Pelerin nostalgic al drumului oare nu sfîrşeşte nicăieri, Bang a murit pe pământul continentului nou pe cînd mergea să ţină un ciclu de conferinţe, în drum, în tren, aşa cum se cuvine să moară călătorul obosit, undeva, într-un colţ străin, anonim şi singur...

A doua zi, în aceeaşi sală, un conferenţiar improvizat i-a făcut panegiricul.

1919

JULES RENARD

(LES CLOPORTES)

E un roman inedit, găsit în saltarul autorului după moartea sa. O operă de tinereţe, în carie prima manieră a autorului, aceea din ***L'ecornifleur,*** domină. Nu ştim motivele pentru care J. R. a refuzat să o dea publicităţii. Adevărul e că această operă e departe de nemuritoarea sa ***Poil de Carrotte*** sau de ***Nos freres farouches.***

Cu toate acestea, romanul conţine pagini delicioase. E vorba de Honorine (vechea servitoare de familie, căreia J. R. i-a consacrat multe pagini), care, bătrînă şi neputincioasă, e înlocuită în serviciu de o nepoată a sa. Tînărul fiu al familiei, după o asiduă insistenţă, o face să-l iubească şi o seduce. Eata rămîne însărcinată. Cu naivitatea plină de blîndeţe a vechilor slugi, Honorine se îmbracă de sărbătoare şi se duce să propuie părinţilor tînărului curtezan, nici mai mult, nici mai puţin, decît... o căsătorie între cei doi tineri. Burghejii indignaţi cred în nebunia bătrînei servitoare şi o trimit la plimbare. Nepoata se sinucide. După cum se vede, sfîrşitul e neaşteptat de romanesc pentru temele lui Renard. Nicăieri nu miai înitîlnim aşa ceva. Poate de aceea autorul a rezistat să-^şi publice romanul. El explică, în cruzimea lui, excesul de naturalism din prima fază a romancierului. Se ştie că J. R. a debutat pe la 1880 cu romane de un realism sălbatec, nihilist, foarte asemănător cu acele ale lui Mirbeau. Naturalismul nihilist e o formă a pesimismului romantie. Origina sa se poate găsi în două surse : dezgus-

tul de oameni şi dezgustul de tine. Despre cel dintîi, răz-. bătut la culme, nu mai inisisităm ; el poate apărea ca efect al unei nevroze organice ori al răutății oamenilor. Cel de al doilea e o foirmă a naivității. Inocența e prin excelență idealistă. Nimic insă mai sălbatec în răzbunare decît naivitatea dezamăgită şi mai ales dezamăgită asupra ta însuți. Cînd sufletul dedublat în actor şi spectator şi-a descoperit josnicii şi mizerii, el nu mai poate crede că alții sînt croiți după alt tipar. Jules Renard a spus undeva această minunată vorbă : „L'homime qui est en moi am rend misanthrope". în această butadă stă toată psihologia, naturalismului nihilist. Ca şi Mirbeau, J. R, nu poate ierta frumuseții că există, tinereții că trăieşte, bunătății că se revarsă. Minciuni şi iar minciuni. Ca rețetă, sarcasme.

Anii 'trec însă şi omul se simte singur cu disprețul său.. Un interior calm pe vreme de iarnă, o prietenie fidelă, o rază biîndă de soare tomnatec îl îndeamnă încetişor să se împace cu viața. Dezamăgitul o va face însă cu o condiție : va continua să denunțe artificialitatea şi poza vieții şi nu va reabilita din natură decît lucrurile şi persoanele sincere, primitive, nefăcute. Dar ce nu e ipocrit în convenționala noastră societate ? Copiii, țăranii şi lucrurile neînsuflețite. Iată cum J. R. a scris cele mai emoționante pagini din viața copiilor, a devenit prietenul bun al servitoarelor bătrâne păstrate de generații, al blînzilor țărani. Curiozitatea a împins pe acest etnograf al primitivilor să le înțeleagă mentalitatea, să le guste maniile, să le plîngă necazurile. Anarhistul e foarte aproape de umanitarist. Kropotkine a scris o carte despre înfrățire la insecte, iar Zola, sadicul Zola, a îmbrăcat haina apostolului dreyfusard. Jules Renard a putut deveni şi el un Dickens. Numai că naturalistul pocăit păstrează totdeauna o rezervă : umorul. Umorul iertător, blînd însă, nu ironia rece, neumană, ironia care îngheață. Umorul lui Renard iartă şi înțelege tocmai fiindcă rîde. Les Philipes, Ragotte, Honorine nu pot minți, fiindcă natura cu oare ei se confundă nu minte niciodată. Cinismul anticultural care 1-a transformat în rural 1-a împins mai departe. Renard şi-a asigurat garanţia conltra artificialității alîn-:f du-şi încă un alt prieten : animalele şi lucrurile neînsuflețite. Pe cele dintîi le-a umanizat interpretîndu-le ome^ neşte instinctele, pe cele de al doilea le-a pîndit, înfiorat de misterul facerii lor, urmărindu-le în amănunte neînsemnate, în speranţe de a le fura misterul. Astfel a devenit un ***panteist al amănuntului.*** Cum pentru alții misterul e în imensitate, sub bolta instelată sau în zările albastre ale orizontului, pentru Renard e în lumea atomului, în cealaltă imensitate, care nu e ***deasupra, ci dedesubtul*** simțurilor. Lumea micului e tot aşa de întinsă ca şi lumea marelui; ***Pe Renard îl chinuia să ştie ce e dincolo de lupă.***

Dacă a devenit un umanitarist pentru primitivi, nimeni n-a rămas mai aspru pentru persoanele filistine ale societății, nimeni n-a avut sarcasmele mai dure pentru scriitori şi pentru burghezii iubitori de literatură cu aspirații de mecenat.

El se simțea bine în "menajeria de animale blînde pe oare o adunase în jurul lui. îi servea drept societate. Astfel dacă Mirbeau a murit singur, cum mor oamenii fără credință, după sicriul lui Renard, în cortegiul funerar ce îl urma, un copil, mai mulți țărani şi cîteva vietăți fără glas plângeau un prietin.

1920

HENRI DE RăGNIER

(LA PECHERESSE)

Cinci ani în care bubuitul tunului n-a încetat, cinci ani de duşmănie şi de ură. Sînt puţini aceia care nu s-au dezgustat de atîta epopee. In fiecare cetăţean al Europei, alături de nobila brută cavalerească, omul paşnic, j biologic, normal, renaşte. Nimic mai plăcut decît să ***te:*** transplantezi cu un scriitor preferat în timpuri unde dragostea calmă de viaţă, logica rectilinie a instinctelor se desfăta într-o sănătoasă şi uşoară imoralitate, unde ciudatele contradicţii ale apetiltelor omeneşti, în loc să trezească indignarea fariseică sau asprimea diogimatitoă a moraliştilor, trezeşte hazul mucalit şi bonomia surâzătoare. :•

H. de Regnier nu vrea să trăiască în secolul nostru, care are incomodul defect de a lua în serios toate aspectele vieţii, de a le transforma la tot pasul în pro-; ***bleme.*** Secolul său natal e al XVII-lea şi XVIII-lea, cînd individul, bucuros că trăieşte, nu-şi complica viaţa cu* „cazuri de conştiinţă". Cetăţeanul acestor timpuri ştia înainte de toate să trăiască ; asta înseamnă că acolo unde noi descoperim ***probleme*** el descoperea ***farse.*** Cu toate, acestea, veacurile menţionate nu erau complect lipsite de facultatea de a-şi încurca conştiinţa cu dificultăţi. DejJ cînd existai, pe de o parte, un trup care pofteşte şi, pe de alta, o dogmă care opreşte, omul n-a fost complect liber. Deosebirea dintre un erou ibsenian, contemporana de al nostru, şi un personaj rafoelaisian, contemporan al veacului lui Regnier — e că cel din urmă, după cîteva^ aparente ezitări, se va decide totdeauna pentru soluţia care dă satisfacţie trupului. Pentru scriitorul libertin, eterna poveste a lui „eitentation de Saint-Antoine" e tema favorita. Ultimul roman al lui Regnier tratează acelaşi subiect.

Mr. Seguiran, văduv după o primă căsătorie, e doritor de a contracta o a doua, pentru ca să-şi asigure posteritatea. O mătuşă care moare şi îi lasă toată succesiunea cu condiţia să se căsătorească cu o - tânără orfană, M-lle D'Ambigne, îi oferă cea mai bună soluţie. Căsătoria se face şi tinerii se retrag în castelul lor, la ţară, în tovărăşia unui prieten comun, Mr. de la Pegandie. După zile vesele, (tânăra femeie începe să se sature de deliciile oficiale ale căsătoriei. Protestantă în tinereţe, ea se convertise la catolicism cu o <ardoare neobicinuită. Astfel, la început ideea păcatului extra-marital i se pare imposibilă. încetul ou încetul, glasul cărnii devine imperios. Credincioasă, cinstită, d-na Seguiran se întreabă ce • e de făcut. Noroc că salvarea oricărui păcătos e în teologie. Multiplele şi eiasticile ei subtilităţi se potrivesc ff la orice. într-o analiză psihologică de un irezistibil umor, Ii H. de Regnier perindează sofismele sufleteşti ale sufle- î tului încercat. în primul rînd, păcătoasa „in spe" îşi zice ***y'*** că, între o dragoste oare nu-i mai place şi una care o atrage, e mai cinstit să se aşeze de partea preferinţii. Pe "' urmă, îşi aduce aminte că o şcoală teologică învaţă că |;,,pentnu a scăpa de păcat singura soluţie e să-1 comiţi, căci 1 numai epuizînd oroarea lui poţi căpăta tot dezgustul care te fereşte pe viitor. înarmată cu această scuză şi cu altele, ***f*** 'pe care i le oferă prompt şi conştiincios raţiunea trans- '} -formată în „advocatus diaboli", M-me de Seguiran ar pă- ||vcătui dacă n-ar mai fi o dificultate. Tîrînd după ea încă | pe cineva în greşeală, conştiinţa ei s-ar încărca în plus teu responsabilitatea altui, suflet. Mr. de la Pegandie, li- jtbertin - fără scrupule, condamnat gata, o salvează luînd }, asupra sa toată responsabilitatea.

' Greşeala tinerei femei ar fi rămias aici, dacă teoria ex- | piăirii prin dezgust ar fi fost adevărată. Cum doza admi- ^nistrată nu era însă suficientă şi cum pofta vine mîn- |;cînd, M~nie de Seguiran se găseşte din nou încurcată. No- >roc că divinitatea îi vine în ajutor trimiţîndu-i un alt

amant, pe tînărul Palamide d'Esoandol, oare, găsit într-o noapte în camera tinerei doamne, este omorît de primai! amant. In urma atîtor grozăvii, sufletul lui M-me de Seguiran revine la puritatea lui primitivă. Mr. de la Pegandie este uitat, iar necesitățile religiei umplu din nou viața fostei păcătoase.

Filozofala lui Regnier e aceea a lui Boccaccio, a M Rabeiais, a lui Antoine de la Salle din minunatele sale ***Cent nouvelles*** sau din ***Heptameronul*** reginei Marguerite de Navarre. Ca şi Înaintaşii săi, Regnier înțelege vanitatea eforturilor eroice în viață. Realitatea imediată e aceea a simțurilor şi a satisfacțiunii lor. De aci ironica neputință a religiei sau a moralei de a educa trupul. Sufletul se poate educa, corpul niciodată. In cel mai bun caz, din toate compromisurile, omul poate ieşi un ipocrit. De aceea Regnier nu admite nici aventura, nici sacrificiul, nici epopeea, nici penitența, cu atît mai mult: nici poza mandarinului intelectual care vede în toate o problemă. Instinctele, simple cum sînt, au şi ele o estetică. Poezia animalității inocente care se desfăşoară armonic e tot ce e mai frumos în viață. Restul e bun pentru teologi, care nu-s interesanți decît ca personagii de anecdotă.

H. de Regnier are calmul vîrstei de 40 de ani, cînd gustul pentru eroism s-a secătuit, cînd omul trebuie să-şi. oompuie din ce-i mai rămîne o consolație filozofică pentru restul vieții. El mai reprezintă şi epocile fericite, cînd dulceața de a trăi a claselor aristocrate nu e tulburată de nici o rezistență şi de nici o amenințare.

Pentru cei care doresc revenirea la normalitate şi pentru aceia pe care excesul de epopee pe care-l trăim de atîția ani i-a săturat — literatura lui Regnier e un bun antidot.

Un profesor modest într-un oraş de provincie din Elveția. Cursurile pe care le ținea, greoaie şi uniform recitate, abia dacă adunau cîțiva studenți. Cărțile sale, cu preocupări filosofice, mediocre ca originalitate, şovăitoare ca spirit, n-au fost cetite decît de cîțiva prieteni. Scurgerea banală a zilelor, geometric uniforme, acopereau totuşi resemnarea mută a unui orgoliu, care iubea gloria într-atît, încît ajungea la picioarele ei epuizat.

Poate că atenția posterității ar fi rămas mereu distrată față de modestul profesor de estetică din Geneva dacă, după moartea sa, cîțiva prieteni pioşi nu i-ar fi adunat în două volume însemnările zilnice ale unui jurnal intim.

Deodată, o revelație. Timidul, paralizatul profesor n-avea nimic didactic în persoana sa. Din colțul său tăcut în fapte zvîrlea considerații asupra lumii cu temeritatea unui „oondottiere" al gîndirii. Inteligența sa îşi permitea toate îndrăznelile ; critica sa nu .abdica în fața nici unei venerațiuni. Un articol elogios al lui Renan şi unul injurios al lui Brunetiere l-au făcut deopotrivă celebru. Psihologii, însă, i-au găsit alt interes.

Din paginile confesiunilor sale reiese că Amiel prezenta un perfect caz de abulie autoanalitică. Mania de analiză ducea aşa de departe această scrupuloasă conştiință, încît îi paraliza orice posibilitate de acțiune. De atunci, afară de un mare literat, Amiel a devenit un caz

de psihiatrie, ca Laura Bridgmann ori Felida Azam. Mulți dintre cetitorii manualelor populare de psihologie îl confundă cu clienții clinicilor de neurologie, fără să cunoască nimic altceva despre el.

Astfel, prin unul din acele procese de nonsens, cu care posteritatea e. deprinsă să-şi retribuie favoriții, discretul, închisul Amiel e supus unei disecțiuni publice postume, în care nici o indiscreție, nici o curiozitate nu e interzisă.

E Amiel un romantic ? E greu de închis un om într-o formulă. Mai întîi, pentru că formula e una şi omul e multiplu. El e format din bucăți diferite, ca şi scheletele care se reconstituie pentru laboratoare din piese furnizate de spitale — după comparația lui Curei. In el se luptă logica cu absurditatea, meschinul cu generosul, sublimul cu banalul. Omul e viu, deci contradictoriu ; formula moartă, deci logică. Emerson, mi se pare, compara sufletul ou un palimpsest, pe care s-au scris succesiv şi s-au şters apoi cu reactive, ca să facă loc la altele, diferitele caligrafii. Odată însă, la o rază de soare, scriiturile succesive reapar toate, amestecindu-şi caracterele într-o încîlceală amorfă de litere şi cuvinte neînțelese. Aceste e sufletul : tot ce poate fi mai departe de simetria formulei.

Are, însă, Amiel măcar ceva din ceea ce se numeşte îndeobşte romantic ? O distincțiune e necesară între diferitele forme de romantism. Există, desigur, atîtea forme, cîte popoare. în orice caz, se poate uşor deosebi un romantism francez de unul german.

Cel dintîi e exuberant, activ, expansiv. Se revarsă în imaginație, oratorie şi entuziasm. Cel de al doilea e intim, pasiv, reținut, E plin de nostalgie şi de mister. Si nu vrea să cunoască decît aurora începutului, germenul obscur către care tinde ființa, forma nouă care se străduieşte să se înfiripe. El se exprimă în devenire şi în proteitate. Amiel ține miai mult de această a doua formă. Din cea dintîi n-are aproape nimic decît egotismul!

Paşnicul cetățean al unui mic oraş de provincie dispre-țuia eroii umanității. Puțini sînt cei cruțați. Voltaire i se pare un spirit negativ. Pe deasupra, „il n'a pas d'entrailles". Prin aceasta vrea, probabil, să zică că, nefiind, senzual, nu poate fi uman. în aceeaşi ordine de idei, mai tîrziu Anatole France scria : „II faut etre sensuel pour âtre humain ; la pitie est dans les entrailles, oomme la tendresse est sur la peau, — l'altruisme c'est une charite froide". Despre Corneille spunea că are „nu ştiu ce element artificial, pompos, încordat, care constituie mizeria tragediei clasice". Renan i se pare neserios, frivol, adesea cinic. Puține sînt modelele adorației sale.

Unde se vede însă şi mai bine egotismul său e în izolarea morală şi socială. Nu ține de nici o şcoală, nici în literatură, nici în filosofie. Contactul cu orice fel de societate i se pare brutal şi jignitor. Mai mult, e lipsit de bonomie şi surîs. îi lipseşte ironia oare rîde şi iartă. Are, în schimb, pentru ce nu-i place — şi nu-i plac multe lucruri — saroasni şi amărăciune. în fața unui colț de natură şi de artă nu se uită niciodată pe sine. Dacă acțiunea, mişcarea nu e totdeauna recomandabilă tuturor spiritelor, ea are acest imens avantaj că ne îndepărtează o clipă de obsesia propriei noastre persoane, de la mizeriile ambiției, ca şi de la splendorile umilinței — ceea ce e tot o formă de vanitate. Amiel măsoară lumea şi viața după buna sa dispoziție. Dacă Theophile Gaultier putea să se laude, cu un realism naiv şi cu o sănătate cam burtă-verde, că: „je suiş un homme pour qui le monde extérieur existe", ca o ironie la adresa lui Kant, Amiel a zis „le paysage c'est un etat d'âme".

În afară de această interioritate egoistă, oare e una din caracterele principale ale romantismului francez, celelalte aspecte sufleteşti îl aşază în plin ***romantism german,*** alături de un Schlegel, Herder ori Schelling. „Mă simt în complectă comunitate de spirit cu Goethe, Hegel, Schleiermacher, cu toate că sînt aşa de opuşi între ei" — ne spune el singur. Ceea ce e mai specific în această sensibilitate e gustul pentru ***nedeterminat*** şi ***misterios.*** Ca şi frilăintaşii săi din epoca de aur a romantismului german, el vede în instabilitatea tuturor lucrurilor : lumea nu există, ci devine. Aspectul lucrurilor e efemer şi trecător. Nu

există poate decît trecut şi viitor. Clipa pe care vrei s-o fixezi e deja de domeniul memoriei, al istoriei. Istorie şi utopie : iată poziţia omului.

Hegel credea într-o eternă evoluţie între teză şi sin-, teză, Schelling, în stări şi etape succesive ale firii. Amiel; e elevul lor.

Student zece ani în Germania, în epoca de aur a filosofici romantice, el îşi adaptează gîndirea la acest mod de a vedea.

Pretutindeni vede germenul unei alte transformări, puii sul neîncetat al elanului vital. De aceea, gîndirea sa nu e nici tranşantă, nici definită. Omul acesta ura definiţiunile şi clasificările. Le vedea falşe, fiindcă mutilează; gîndirea, fiindcă sacrifică detaliul caracteristic, nuanţa, fiindcă omoară tendinţa -timidă care abia începe să se afirme. Mai mult decît atît, nu credea în idei. Credea despre concepţii că sînt haine frumoase de duminecă, pa-: nasuri de îngîmfare pentru biata omenire oarbă, instinctivă şi violentă. Ştia că nouăzeci la sută din actele omului sânt determinate „a priori" de sentimente şi credinţe şi că raţiunea e chemată mai mult- în urmă să ofere motive ori pretexte.]j

E explicabil astfel de ce o lipsă totală de afinitate:' electivă l-a îndepărtat de la înţelegerea culturii franceze^; plină toată de claritate, fixitate, de raţionalism şi inte-^ lectualism. jl;

Amiel e un mare galofob : „Limita spiritului francez e insuficienţa alfabetului său sufletesc, care nu-i permitea de a traduce sufletul grec, germian ori spaniol fără să-if denatureze aspectul" ; sau : „In timp ce Germania gin-" deşte, Anglia lucrează, Italia simte, Franţa vorbeşte, vor-y beşte"... ; „Les philosophes francais rheteurs et geomen tres, malgre leurs qnalites, nous laissenit froids" ; „Cej qui manque aux firiancais c')est Finltuiltion de Tunate vi-; vante, la notion du sacre, Tinitiation aux mysteres de l'etre, oe qui leur appartient c'est la oonstruction dansî les sciences speeiales, l'art d'ecrire un livre, la grâce -poliitesse"...

Limba franceză i se pare prea precisă, deci încapă-. bilă de-a exprima nuanţele, la care, Renan l^a invitat *m* studieze mai întîi.

Caracteristic însă oricărui romantism e dezerţiunea autorului din prezent şi refugierea lui în trecut sau în „ viitor. In această privinţă, cu puţine excepţii, romantismul francez e utopic, proiectat în viitor.

Cel german deplînge trecutul, medievalismul şi viaţa patriarhală. Amiel, ca şi Lenau, ca şi Novalis, e un reacţionar. Principiul democratic „dispensează pe ignorant de a se instrui, pe copil de a deveni un om şi pe omul cu .păcate de a avea remuşcări" ; sau „democraţia ignorează inegalitatea de valoare, de merit, de experienţe, adică munca individuală ; astfel ea duce la triumful drojdiei şi al platitudinii".

Contactul mulţimii îl dezgustă. Sforţarea morală a ridiicării mulţimilor, a „aristocraţiei maselor" — cuvîntul i-ar fi plăcut — îi rămîne străin.

Cu tot dezgustul pe care i l-ar fi produs aplicarea *r asupra lui însuşi a unei metode tocmai contrarii decît aceea pe care i-a plăcut s-o preconizeze, se poate totuşi *l-* formula că Amiel a fost un romantic din familia tipică |. a romantismului german : gust pentru mistic şi nedeter- | minat, egotism solitar, aristocratism reacţionar. Oaractere care-l apropie de un Werther, Henri Ofterdingen, de un Manfred.

Cu aceasta, însă, se defineşte prea puţin din perso- *Ş* nalitatea curioasă a profesorului din Geneva. Formula I; explică prea mult pentru ca să explice ceva. Mai tre- ^huie de adăugat ceva ; întîi, că Amiel a fost un ***roman- | tic întîrziat*** şi al doilea că, deşi nebulos în fond, în sen- i titmente şi idei, ***scrisul său era acela al unui latin, al unui ^meridional aproape:*** nervos, pregnant şi plin de spirit f caustic.

Educaţia sa retorică şi stilistică era franceză. Ames- | tecul acesta, bizar ca aparenţă, e de un profund interes. *f-* Că era un romantic întîrziat (Amiel trăieşte pînă către * sfîrşitul sec. al XIX-lea), asta îl ajută să se distingă. In- fctrHO epocă de plin realism, devine o figură aparte, rară. |Qadrul pe care e proiectat îi oferă un contrast profitabil, fDacă ar fi trăit cincizeci de ani mai devreme, mentali- **I** tătea timpului, identică cu el, l-ar fi remarcat mai pu- **ţ** ţin. Către sfîrşitul secolului însă, alături de platitudinea

realistă şi fotografică a unui Zola ori a fraţilor Gonoourt, Amiel se impune ca ceva original şi rar.

Naturalismul „fin de siecie" nu i-a servit numai drept contrast. Oboseala gustului fotografic, de care se abuzase, dădea naştere la un început foarte timid de ***neoromantism,*** care devine puţin mai tîrziu şcoala simbolistă. Cei oare se îndreptau în acea vreme către şcoala menţionată vedeau, în subiectivul şi misticul Amiel un precursor şi un revoltat, un anunţător de forme şi năzuinţe nouă. Ceea ce s-a numit mai tîrziu „cunoaşterea prin sugerare", „l'âme des choses" etc. erau inspirate de el. Astfel, o poziţie specială în istoria literară, o întîrziere de jumătate de veac ca sensibilitate, în loc să-i strice, îi profită. Nu s-a zis doar că erorile sînt adeseori fecunde pentru noi adevăruri ? Amiel e oarecum, alături de Maeterlinek, teoreticianul sentimental al mişcării care urmează.

De fapt, el nu face decît să continue vechiul romantism. : poate că nu are încă nimic din aptitudinile dezvoltate mai tîrziu de noua renaştere poetică. Tineretul, însă nu discută critic aptitudinile eroilor pe care şi-i alege. Dragostea sa e oarbă şi definitivă.

Situaţia lui Amiel, ca să zicem aşa, în societatea literară a secolului, îi dă — din punctul de vedere al popularităţii — un avantaj pînă la un punct contradictoriu or el însuşi : un fond de contrast, deci de originalitate, şi o poziţie de precursor, deci de modă care începe să prindă.

Un motiv de glorie însă, mult mai personal, care face adevărata sa originalitate, e stilul său. Se exprimă cu ***libertate,*** aproape ou ***libertinaj.*** Un profesor de estetică la un popor de puritani morali cum sînt elveţienii e aproape un ***scandal.*** Cînd însă acest profesor e spiritual, nervos, ireverenţios, cînd are păreri variate şi universale, scandalul devine un caz. Un caz literar şi poate şi unul psihiatric, iată ce devine Amiel. Afară de Nietzsche şi de Schopenhauer, nimeni n-a întrebuinţat vorbe mai latine pentru idei mai germanice, nimeni n-a făcut mai înţeles francezilor, prin propriile lor procedee de stil, sensul filosofiei nemţeşti. Se poate ca Amiel să nu fi cunoscut bine limba franceză, cum pretinde Renan. O ignora, însă, cum ar ignora-o un francez.

Aptitudinile de exprimare rămîn însă în tradiţia eminamente franceză ori latină, a verbului specific şi colorat. Acest pasionat al panteismului nebulos se exprima ou o lumină şi cu o claritate care ar fi făcut gelos pe un scriitor de peste Rin. Nimeni ca el nu prezenta mai bine sinteza reuşită a omului de nord ou a omului de sud.

II

Mai rămîne aspectul psihiatric al boalei sufleteşti oare paraliza în Amiel orice decizie, orice început de acţiune. „Pricep orice facilitate, înţeleg toate situaţiile, toate ideile, nu pot însă niciodată să mă decid, să acţionez, să lucrez", spunea el. Ne aflăm în faţa unui caz perfect de abulie ; mişcarea, activitatea — iată ce-l îngrozea. O călătorie banală, concedierea unui servitor, o întâlnire îi dădea nopţi de insomnie.

In faţa celei mai banale decizii punea atîta analiză, atîta neutralizare de motive, că rezultatul era paralizat ori amînat pentru o dată nedeterminaită.

E aceasta o calitate sau un defect ? Intre visători şi oameni de acţiune, discuţiunea durează de o eternitate. Argumentele şi ale unora şi ale altora exprimă o neputinţă individuală teoretizată. Totuşi, într-un cadru filosofic, s-ar putea discuta teoretic avantajele şi dezavantajele acestor feluri de a fi.

S-ar putea spune că fapta e încoronarea şi ultima concluzie a vieţii de promisiuni pe care o trăim ; că fapta mai frumoasă decît gîndirea, fiindcă presupune sforţare — citeşte sacrificiu —, chiar eroism şi martiraj. Gîndirea nu angajează, deci nu cunoaşte suferinţa, prin urmare e mai comodă, mai laşă, fiindcă expune mai puţin. Cu toate acestea, se poate susţine că acţiunea nu ne exprimă. Ea nu e a noastră. Instrument social, copiat stereotip din mediul în care trăim, ea poate servi cauze şi gîndiri diverse. Pentru gînduri diferite se poate întrebuinţa aceeaşi acţiune săracă şi repetată, gîndirea însă — fiind intimă şi individuală — ne exprimă. Afară de aceasta, lucrînd cu materia, fapta e limitată şi chinuită, nu infinită ca concepţia. Nu e nici măcar liberă, căci pretutindeni

e La ordinile ideii. O viață de acțiune e o viață de sclavie la ordinile gîndurilor altora, a căror realizare o urmărește. De aceea, ea nu cunoaște nici creația și nici o continuitate : o juxtapunere, o succesiune de momente diferite rămînînd departe de dezvoltarea organică și armonică a unei singure direcțiuni. Anatole France spune undeva despre Napoleon : „C'est Tetat prodigieux des hommes d'action. Ils sont tout entiers dans le moment qu'ils vivent et leur genie se ramasse sur un point. II se ***renouvellent*** sans oesse et ne se ***prolongent*** pas. Les heures de leur existenoe ne sont point liees entre elles par une chaîne de meditations graves et desinteressees. Ils ne ***continuent*** pas de vivre, ils se suocetient dans une suite d'actes. Aussi manquent-ils de vie interieure."

... Și Napoleon nu e decît un specimen mărit cu lupa al oricărui om de acțiune.

Astfel, contrar unor critici puțini comprehensivi, abulia lui Amiel nu trebuie să apară ca un grav inconvenient. Chiar privind istoria biologică a calităților luptei' pentru viață, el mu ne poate apărea ca un perfect dezadaptat, căci fiecare epocă și civilizație apreciază alte arme, alte instrumente de luptă, alte însușiri. Secolul trecut*,, cu predilecția lui pentru idee, pentru libristic, pentru mandarinatul intelectual, probabil că găsește o utilitate cînd acordă unor astfel de oameni o valoare. De unde se poate. vedea că ceea ce numim inteligență e mai mult accepția socială a felului cum o epocă sau o societate răsplătește o aptitudine pe care înțelege s-o realizeze, decît o pro-, blemă de anatomie, fiziologie ori psihologie. O inteligentă nu e o cantitate mai mare sau mai dezvoltată de celule nervoase, căci ceea ce era ieri inteligent se consideră mîine prost. In epoca clanului totemic, se considera superior și venerabil (cam ceea ce considerăm noi azi inteligent) indivizii extatici, ușor întrebuințabili la experiențe magice. Mai tîrziu, în epoci războinice, soldații. In societățile economice, negustorii, oameni de afaceri șireți și expeditivi. Azi admirăm profesiunea de a crea idei, pentru ca în urmă să le distrugi, adică ceea ce se numește intelectual. Amiel nu e deci un dezadaptat, geniul e o recompensă socială, un certificat de asemănare între individ și mediu. Conservați mediul și individul e înțeles. Dacă vreți, însă, să deplasați pe Amiel douăzeci de secole, făcîndu-1 să divorțeze de ambianța sa, de pildă în timpul civilizației spartane, probabil că ar fi fost zvîrlit de pe Tarpeia ca periculos pentru eugenia rasei.

Morala : Judecați oamenii în funcție de condițiile și mediul care i-a determinat, și nu „sub specie aieterniitatis". Dar aceasta revine a scuza orice oricui. Desigur. De ce nu ? Intr-atît e de adevărat că toate "căile duc la indulgență și înțelegere.

1921

ii-

ța

*** în textul inițial din *Interpretări* figurează : „secolul nostru". Modificarea introdusă în *Înțelesuri,* la prima vedere incomprehensibilă prin totala intervertire 3 datelor,' se explică desigur prin sistemul de opoziții formulat de Mihai Ralea între mentalitatea atribuită de el secolului al XlX-lea : cultul ideii, al contemplației estetice, al „sforțării culturale" (inclusiv al mandarinatului intelectual), și cea cristalizată treptat în cele două decenii oare despart apariția textului despre Amiel (1921) de retipărirea lui în *Înțelesuri* (1942) : decadența atitudinii contemplative, eflorescenta, miturilor, declinul individiualismului etc* (cf. studiul din 1941 *Mentalitatea estetică și timpul nostru).* Amiel era însă pentru Ralea o figură tipică a mentalității devenită între timp cea a „trecutului" (n. ed.).**

De cele mai multe ori, oamenii serioşi sînt nedrepţi cu moda. Văd în ea numai supunerea servilă la un ideal uşuratic sau slăbiciunea de duh a celor oare-şi schimbă măsura de valori, de dimineaţă pînă seara, cum şi-ar schimba cămaşa ori cravata, fiindcă debilitatea lor de caracter e tiranizată de sugestia ambianţei.

Dar se uită că moda nu presupune numai imitaţie. Cine nu vede că ea se prezintă în acelaşi timp şi ca' o contradicţie, ca o nesocotire sfidătoare a tradiţiei ? O idee surprinzătoare, un costum ciudat, o filosofie picantă plămădesc în anonimat răbdător revoluţiile modeste, care vor prepara mîine aluatul celor impetuoase. In felul lui un snob e un erou, fiindcă — de dragul noii mode — suferă dispreţul colectivităţii conformiste. El e, totodată, un apostol' — fiindcă luptă pentru un principiu în care crede şi în serviciul căruia desfăşoară o propagandă şi o campanie. Moda e educaţia anterioară revoluţiilor — ea însăşi o revoluţie minusculă, efemeră.

Sînt idei a căror valoare nu e uşor perceptibilă, fiindcă conţinutul lor se maschează cu pudoare şi cu discreţie sau' fiindcă noutatea, pe care o înfăţişează, e greu de digerat la primul contact. Propaganda modei ajută acestor idei.

Nu s-ar putea spune că faima lui Marcel Proust ar fi fost imposibilă fără reclama snobismului parizian, britanic ori olandez. Incontestat e însă că mulţi n-ar fi deschis migăloasele şi înţesatele pagini ale unui roman fără senzaţie şi fără efect, dacă n-ar fi fost preveniţi pe această cale. Ceea oe vrem să constatăm, însă, contra filistinismului ou idei gata făcute în toate, e că o operă nu e implicit compromisă numai fiindcă e susţinută şi de un curent monden. Valoarea şi reclama pot' coexista şi — cu tot dispreţul puritanilor literari — pot să-şi ofere servicii reciproce.

Născut în 1871, dintr-un tată francez, medicul Adrien Proust, şi o mamă evreică, Marcel Proust are o biografie banală : o boală monotonă care lna chinuit încă din copilărie formează canavaua pe care se brodează două-trei călătorii reale — una mai lungă la Veneţia, şi nenumărate imaginare, „autour de sa chambre". Mai pe urmă, copilărie tristă de copil născut în etajul unui mare bulevard, fără curte, fără grădină, fără camarazi, fără jocurile haiduceşti de romantism militar, care parfumează mai tîrziu viaţa cu amintiri de duioasă epopee.

Prea multă solicitudine maternă, prea multă igienă în dauna unei vieţi care devenea, sub scutul doctorului, din ce în ce mai plăpîndă, ca o palidă plantă de seră. Către maturitate, fire vibrantă, feminină, de o rară duioşie în relaţii, îşi pierde nopţi întregi ca să lămurească prin corespondenţă un neînsemnat incident prezumat, care lua la el proporţii de tragedie.

Era bogat şi generos : s-a scris o întreagă literatură asupra facilităţii cu care dădea bacşişuri ori plătea somptuoase prînzuri camarazilor jenaţi. Din instinct de delicateţă şi din snobism frecventa numai lumea mare, pe care a descris-o în romanele sale, frescă imensă a aristocraţiei pariziene, în a căror compoziţie „toiumols"^urile de sexualitate perversă înlocuiesc vitejiile străbune, unde vanitatea neinteligentă se justifică în vid pe drepturi devenite caduce prin secoli de adîncă trândăvie ; în general, lume în apus, extrem de interesantă prin vicii profund umane, înnobilate de pasiuni purificatoare.

Primul său volum, ouprinzînd cîteva eseuri, ***Les plaisirs et les jours,*** a apărut în 1896, cu o prefață de Anatole France. După aceea o lungă tăcere pînă în 1913, cînd apare primul volum din ***Du câte de chez Swann,*** cu care se începe seria ***A la recherche du temps perdu,*** comparabilă prin proporție şi dimensiuni cu ***Jean Cristophe.*** In 1919, Academia Goncourt îi premia ***A Vombre des jeunes filles en fleurs*** (2 voi.), al doilea tom din serie. In continuare a apărut apoi ***Le cote de Guermantes*** şi ***Sodome et Gomorrhe*** (3 voi.), ***La prisonniere*** (2 voi.) şi ***Albertine disparue.*** Romanul nu e terminat : un volum e încă sub presă.

Aproape necunoscut pînă către 1920, numele lui a fost răsplătit după această dată cu o furie de snobism oare-1 făcu imediat celebru în suprafață. Se pare că Proust a suportat ou resemnare acest fatal episod de istorie literară. In special în Anglia şi Olanda se formară nenumărate societăți pentru răspândirea operei sale. După moartea sa — 18 noiembrie 1922 —, timp de cîteva luni, toată presa literară franceză, scuzîndu-şi oarecum întîrzierea, a fost acaparată de numele său, oferindu-i tardiv ipocrita glorie care se cheamă posteritate.*

E greu de înțeles fizionomia şi directivele literaturii franceze din ultimii douăzeci de ani dacă se face abstracție de fiiosofia lui H. Bergson. După cum marxismul, darwinismul ori kantismul au depăşit sfera dş aplicație strictă a unei specialități şi au năvălit în toate domeniile, oferindu-le puncte de reper şi de interpretare, bergsonismul a determinat o bună parte din năzuințele spiritului francez în ultimele două decenii. Asupra lui M. Proust acțiunea a fost dublă. Pe de o parte, influența indirectă a epocii şi a „climatului intelectual" în oare trăise ; pe de alta, contactul direct cu doctrina bergsoniană şi comoțiunea specială pe care i-a produs-o această filosofie. In corespondența sa, ca şi în amintirile prietenilor (vezi ***Nouvelle Revue frangaise,*** ianuarie, 1923), e vorba clar despre aceasta.

Metafizica bergsoniană, produs obosit de sfîrşit de secol, prin urmare setos de optimism, de aer proaspăt şi libertate, se ridică contra mecanicismului excesiv oare reglementează mişcările die manechin mort ale lumii moderne. Totul i se pare modelat de un joc de forțe infailibil în dezesperanta iui exactitate. Tehnologie şi maşinism, spirit de cantitate drămuit după legi de matematică, inerție încremenită, universul e animat de o mecanică țeapănă, ambițioasă în a copia adevărate vieți. Aceasta e imaginea pe care ne-o dă ştiința despre lume. Dar în dosul maşinismului, şuvoiul vieții fără răgaz clocoteşte de căldură neoonținută, de creație spasmodică. Ea curge în permanență, „durează", transformîndu-şi elanul irezistibil în infinite creațiuni caleidoscopice.

Pentru a cunoaşte aceste două aspecte ale existenței — mecanica şi viața — posedăm două facultăți de cunoaştere adecvată. Una e ***inteligența.*** Neputincioasă în a prinde într-o singură zviîonire ritmul schimbării eterne care animă în zbor neobosit realitatea, ea a găsit un expedient comod cu care se poate adapta la condițiile vieții. A început să considere bucăți izolate din curgerea existenței. Metafora filmului de cinematograf împărțit în pătrate egale, reprezentând fiecare un moment al vieții, ne ajută să pricepem bine artificiul. Ceva analog face şi rațiunea noastră : taie realitatea exterioară în bucăți, le izolează şi le studiază pe fiecare în parte. Cunoaşterea noastră despre lume e colecția totală a acestor felii juxtapuse, colecție care se îmbogățeşte în fiecare zi ou noi achizițiuni. în folosul acestui mod de cunoaştere, inteligența a creat formele spațiului, ale întinderii, pe care le-a măsurat cantitativ, geometric. Procedeul acesta e însă arbitrar. Existența nu e o linie punctată. Ea n-are timpul să aştepte, oprinduHse în ioc din moment în moment, pentru ca să-şi ofere cîte un fragment obiectivului foitogra-

*** „Mea culpa" e poza umilității vanitoase. Aş fi vrut s-o evit. Cer scuze dacă, totuşi, sînt silit să recurg la ea. într-o *Scrisoare din Paris* trimisă revistei *Viața românească,* descumjat într-o primă tentativă de lectură de stilul, în aparență dificil, al lui Proust, am scris cuvinte — trebuie s-o recunosc — nedrepte despre acest mare scriitor. în urmă, intrigat de o pagină remarcabilă citată de criticul A. Thibaudet, am reluat cu atenție o lectură făcută prea repede. După primele cincizeci de pagini — cititorul să încerce —, am fost recompensat de sforțarea făcută.**

fie care binevoieşte s-o considere. Din contra, ea e devenire continuă, fără răgaz. Şi trebuie să constatăm că curgerea aceasta nu e nici măcar rectilinie ori uniformă. Fiecare moment prezintă un alt aspect calitativ, o nouă creaţie pe lanţul infinitului. Fiecare moment e „ce qu'on ne verra jamais deux fois".

Pentru a pricepe pulsul acestei continue schimbări, „Fesprit de geometrie" al inteligenţei e prea grosolan. Fiindcă fiecare clipă nu se succede celeilalte uniform, măsurătoarea cantitativă, spaţială, geometrică e prea brutală. Cum s-ar putea analiza, tăind în bucăţi identice, o realitate care are drept caracteristic tocmai procesul schimbării permanente ? Cum să masori cantitativ un moment care se deosebeşte de celelalte tocmai calitativ ?

De fapt, singura caracteristică a existenţei e ***durata.*** Pentru aceasta e nevoie de a patra dimensiune, e nevoie de-un criteriu de apreciere mult mai fin, criteriu care nu poate fi decît ***timpul.*** Pe acesta nu-l putem pricepe însă prin analiza raţiunii. Sentimentul extrem de subtil al duratei nu poate fi cunoscut decît prin ***intuiţie.*** Ce înţelege Bergson prin acest hibrid panaceu nu avem să ne ocupăm aici.

Antinomia dintre inteligenţă şi intuiţie, dintre spaţiu şi timp, dintre necesitate şi libertate, dintre repetiţie şi creaţiune, altoită pe viziunea dinamică a mobilităţii permanente, formează miezul filozofiei bergsoniene. După cum se vede, atitudine antiraţionalistă, antipoziitivistă, atitudine mistică, oare face din inconştient factorul primordial al cunoaşterii duratei şi schimbării, esenţa unică a existenţei.

Această doctrină se potrivea de minune tuturor manifestărilor spirituale care reacţionau într-un fel sau altul contra determinismului pozitivist ori contra explicaţiilor prea simpliste, prea simetrice ale raţionalismului.

Bergson a fost teologul infailibil al tuturor curentelor de acest fel. Cînd simbolismul preamăreşte forţele inconştientului sau ale sugestiei, cînd un maestru inoontestat ca A. Gide, reacţionînd contra psihologiei tradiţionale, creează tipul alogie al „imoralistului", tiînd o generaţie întreagă are puternice afinităţi cu eroii lui Dostoievski, suflul acesta anarhic, contradictoriu, discontinuist e apărat şi justificat de Bergson. Nimeni n-a fost însă mai aproape de influenţa directă a marelui filosof ca M. Proust. Ceilalţi i-au suferit influenţa indirect şi numai printr-o latură a operei lor. Proust i-a aplicat în literatură, la analiza psihologică şi la aceea a realităţii exterioare, chiar ***procedeele,*** chiar maniera de disecare şi de dialectică. Dacă Bergson ar fi scris literatură, aşa ar fi scris-o. M. Proust e înainte de toate un înfricoşător analist al vieţii interioare. In această privinţă el nu poate fi comparat decît cu maniacul Amiel. Pe cînd toţi ceilalţi psihologi — inclusiv Stendhal — analizau sufletul, considerîndu-l ca un obiect de studiu exterior, Proust se îndepărtează de la procedeul descripţiei naturaliste, culegînd analiza printr-o ***experienţă directă*** interioară, căpătată diîn ascunzişurile cele mai profunde ale propriului său suflet. Analiza naturalistă întrebuinţează metoda ştiinţifică. Balzac ori Flaubert descompun un suflet după regulele metodologiei logice. Izolează unele caractere, le pun în evidenţă, le combină între ele şi obţin o rezultantă perfect clară, unitară şi bine închegată. Madame Bovary ori Pere Goriot sufăr de un fel de spirit de sistem care îi fac prea consecvenţi ori prea logici cu ei înşişi.

Dar aceasta e oare realitatea noastră sufletească? Se poate reduce personalitatea la un silogism ?

F. de Curei, în una din piesele sale, compară conştiinţa noastră cu un schelet de laborator recompus din bucăţi disparate culese din diferite morgi. Fiecare membru a aparţinut altei persoane, altui temperament, altei dispoziţii.

Un autor italian, Pirandello, în piesa sa ***Şase personagii în căutarea unui autor,*** a arătat disidointinuitatea care stă la baza oricărei personalităţi : diverse euri care se ciocnesc, se perindă, anulîndu-se unele pe altele, refractare la conciliaţiune. Faust deja zicea : „Zwei Seelen wohnen in meinem Brust". [De atunci sufletele s-au mai înmulţit încă]*.

Dostoievski, mai mult ca oricine, ne-a arătat în viaţa sufletească a eroilor săi această eterogenitate a elementelor care compun conştiinţa omenească. Eroii săi sînt

*** Propoziţiune adăugată în textul din *Înţelesuri.***

i i

dubli, chiar multipli. Toţi oamenii se contrazic succesiv de-na lungul unei vieţi. In eroii lui Dostoievski contradicţia coexistă, antinomia e simultană. In sufletul lui Dimitri, din ***Fraţii Karamazov,*** zac toate posibilităţile, fuziunea elementelor oare-l compun e lăbărţată. Nu se poate paria pe conduita unui astfel de personaj. Culmile virtuţii şi abisurile viţiului îşi dau mîna haotic.

într-un roman de A. Gide, ***Les Caves du Vatican,*** eroul, Lafcadio, comite chiar o crimă nemotivată : într-atît acestui scriitor i se pare nul determinismul psihologic.

Psihologia patologică cunoaşte de mult fenomene de „personalităţi alternante". Complexitatea personalităţii nu e doar necesar patologică. In cercetările sale asupra sufletului primitivilor din Australia Centrală, Levy-Bruhl ne prezintă multiple exemple de conduite contradictorii. Se pare că mentalitatea sălbaticilor nu e comandată de principiul cauzalităţii. De la grecii antici, oare au inventat-o, şi pînă astăzi, două milenii de logică să fi stîrpit în conştiinţa omenească glasul ancestral al primitivului ? O credeau naturaliştii, oare schiţau desenuri de caractere perfect acuzate, minunat simetrice ; nu o cred însă discipolii lui Bergson, pentru care bogăţia vieţii ţîşneşte peste cadrele artificiale ale modelajului aristotelic.

Concepţia lui M. Proust despre variaţia şi multiplicitatea eului e perfect bergsoniană. Sufletul e supus schimbării, cum zice el, „aux progres irreguliers de roubli". In curgerea timpului, patimile furtunoase se .estompează, altele nouă se afirmă ; din cînd în cînd, anacronisme uitate se trezesc în noi ou reveniri bruşte. In dragoste, alte euri iubesc >alte aspecte. Ascultaţi numai una din multiplele lui analize în acest gen : „Pour etre exact je devrais donner un nom different ă chacun des moi qui dans la suite pensa â Albertine ; je devrais plus encore donner un nom different ă chacune de oes Albertines qui apparaissaient devant moi, jamais la meme, comme — appelees simplement par moi pour plus de commodite — oes mers qui se suocedaient et devant lesquelles, autre nympbe, ele se detachait. Mais surtout de la meme maniere, mais bien plus ultilement qu'on diilt, d)ans ***iun*** recit, le teinxps qu'il fadsait tel jour, jei devrais} toujours donner son ***mm***

1

â la eroyance qui, tel jour ou je voyais Albertine, regnait sur moi-meme en faisant l'atmosphere."

Dar schimbarea nu e numai interioară. Degradarea timpului trece şi asupra aspectului exterior, fizic al lucrurilor şi al figurilor :

„Les visages humains ne semblent pas changer au moment qu'on les regarde parce que la revolution qu'ils accomplissent est trop lente pour que nous la percevions. Mais il suffisait de voir ă cote de oes jeunes filles leur mere ou leur tante, pour mesurer les distances que sous rattraction interne d'un type generalement affreux oes traits auraient traverse dans moins de trente ans, jusqu'â rheure du declin des regards, jusqu'â celle ou le visage passe tout entier au dessous de rhorizon, ne recoit plus de lumiere." Corpul nostru însuşi, alături de suflet, măsoară schimbarea, durata : „Si en dormant mes yeux n'avaient pas vu rheure, mon corps avait su la calculer ; il avait mesure le temps non pas sur un cadran superficiellement figure, mais par la pensee progressive de toutes mes forces refaites que, comme une puissante horloge, il avait cran par cran laisse descendre de mon cerveau, dans le reste de mon corps ou elles entassaient maintenant jusque au dessus de mes genoux Fabondance intacte de leurs provisions. S'il est vrai que la mer alt ete autrefois notre milieu vital ou il faille replonger notre sang pour retrouver nos forces, il en est de meme de roubli, du neant mental; on semble .alors absent du temps pendant quelques heures ; mais les forces rangees pendant ce temps-lâ sans etre depensees le mesurent par leur quantite aussi exactement que le poids de rhorloge ou les croulants monticules du sablier."

Dacă structura noastră sufletească e veşnic mobilă, e greu de închipuit că ea va urma o curbă uniformă de dezvoltare. Urmăriţi un erou al lui Proust. De pildă, Swann. Conduita lui nu e susceptibilă de pronosticuri. Nu veţi găsi în ea o tendinţă veşnic aceeaşi, care să dea o tonalitate, un colorit prea pronunţat caracterului său. De ce iubeşte Swann pe Odette, cu toate că figura ei, asemănătoare unui chip botticellian, îi displace? De ce iubeşte Proust pe Albertine, pe care, conştient, o găseşte aşa de banală, de neinteresantă ? Dacă baronul Char-

lus se prezintă cîteodată în societate intimidat, el care e aşa de arogant de obicei, de aceasta nu e responsabil el, „c'est Târne d'une parente du sexe feminin", care vorbeşte pentru el. îndărătnicia vieţii se complace să contrazică previziunile. Domeniul ei e ***relativul,*** fortuitul, hazardul, neaşteptatul : „A n'importe quel moment que nous la oonsiderions, notre âme totale n'a qu'une valeur presque fictive, malgre le nombreux bilan de ses richesses, car tantot les unes, tantot les autres sont indisponibles. Aux troubles de la memoire sont liees les ***intermittences du coeur.***

Cest sans doute, l'existence de notre corps, semblable pour nous â un vase ou notre spiritualite serait enclose, qui indult â supposer que tous nos biens interieurs, nos joies passees, toutes nos douleurs sont perpetuellement en notre possession."

Dragostea e cîmpul cel mai larg de experienţă pentru sentimente multiple : „Au commencement d'un amour comme â sa fin, nous ne sommes pas attaches exckisivement â l'objet de cet amour, mais plutot le deşir d'aimer dont il va proeeder (et plus tard le souvenir qu'il laisse) erre voiuptueusement dans une zone de charmes interchangeables — charmes parfois simplement de nature, de gourmandise, d'habitation — assez harmoniques entre eux pour qu'il ne se sente, aupres d'aucun, depayse".

Ce departe sîntem de tipurile corneliene, pur geometrice, abstracte.

Pentru a fixa aceste momente fugitive trebuie o metodă specială. Proust nu izolează fragmente de realitate; el nu lucrează asupra unor amintiri stabilizate. Ca şi maestrul său, el crede că : „Peut-etre rimmobilite des choses autour de nous leur est-elle imposee... par rimmobilite de notre pensee en face d'elle". Analiza sa e ***temporală.*** De aici rolul enorm pe care-l joacă memoria în opera sa," memorie fenomenală, care mînuieşte un enorm material: amintiri, Gunoştinţe, impresii. S-a zis chiar că eminenţa acestiei facultăţi, la Proust, e în legătură cu siensibilitatea lui feminină, căci femeile au îndeobşte memoria superioară bărbaţilor.

Dacă mobilitatea e singura realitate, dacă timpul fuge veşnic, se poate zice că ***prezentul*** e iluzoriu şi că totul e treou(t.

Spre găsirea acestui trecut, „â la recherche du temps perdu", se îndreaptă toate sforţările sale. Sforţarea supremă trebuie să reconstruiască cu grije totul, să umple lacunele. De aici mărirea cu lupa a tuturor detaliilor, armonizarea lor ca într-o operă muzicală cu un tempo nervos : „Les espaces de ma memoire se eouvraient peu â peu de noms qui en s'ordonnant, en se oomposant les .uns relativeiment aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus notabreux, iimitaient ces oeuvres d'art achevees oii il n'y a pas une seule touche qui soit isolee, ou chaque pârtie, tour â tour, recoit des autres sa raison d'etre comme elle leur impose le sienne".

Inconştientul e rezervorul oare ne dă recolta bogată de intuiţiiuni 'despre ritmul timpului. In sifena suboonştiinţei se acumulează veşnic percepţiuni oare nu sînt comunicate conştiinţei. Masa lor devine enormă, influenţînd misterios şi nebănuit toate actele sufleteşti. Nimeni n-a explorat cu o fineţe mal desăvârşită zonele clarobscure ale inconştientului ca Proust. In această privinţă el a fost ca Freud, şi poate contribuţia literară a romancierului francez nu e inferioară, chiar din punct de vedere pozitiv, investigaţiunilor metodice ale medicului vienez. Să citească cititoirul numai pagina de virtuoz din ***Du cote de chez Swann,*** în care se descrie mecanismul rememorării şi al evocării trecutului sub influenţa unei asociaţii gustative provocate de o bucăţică de madeleină.

Deprins să-şi exploreze veşnic sufletul, să-şi suspecteze acţiunile, să-şi bănuiască entuziasmele, Proust a devenit încetul cu încetul propriul său inamic. Mania de analiză altoită pe o extremă sensibilitate şi pe o natură bolnăvicioasă i-a paralizat ca şi lui Amiel orice posibilitate de acţiune ori măcar de viaţă exterioară. închis în el ca într-o temniţă, a plăsmuit o altă întocmire a lumii, după placul său. Brutalitatea unei societăţi oare-i forţa uşa cu sila l-a făcut să se baricadeze între cei patru pereţi ai camerei sale, pe care din prudenţă îi căptuşise ou straturi de plută, pentru ca orice zgomot din afară să se înăbuşe în el. Subiectivismul său îşi asimilează uni-

versul, subordonîndu-1 eului său. In primul său volum, publicat acum 47 ani, Proust scria aceste admirabile rînduri : „Quand j'etais tout enfant, le sort d'aucun personnage de l'hisitoire saimte ne me semblait aussi miserable que celui de Noe, â cause du deluge qui le tienit enferme dans l'arche pendant quarante jours. Plus tard, je fus souvent malade et pendant de longs jours je dus rester aussi dans 1' «arche». Je compris alors que jamais Noe ne put si bien voir le monde que de Tarche, malgre qu'elle ftat elose et qu'il fit nuit sur le terre." ***(Les plaisirs et les jours,*** p. 186.)

Aceasta nu înseamnă însă că figurile create de el n-au valoare obiectivă. Acest subiectivist ştia să observe şi să-şi proiecteze în afară pereepţiunile. Deprins să se analizeze, îi era de ajuns să-şi deplaseze obiectivul preocupărilor de la el la alţii. Aceeaşi viviseoţiune implacabilă. Cu aceleaşi chei cu oare pătrundea în el, ştia să se furişeze şi în sufleitul altora. Galeria caracterelor pe care le-a creat: Swann, diplomatul Norpois, baronul Charlus, Madame de Villeparisis, scriitorul Bergotte, pictorul Elstir, Albertine, bunica-sa, Saint-Loup, snobul Bloch etc. vor rămîne în istoria literară a Franţei alături de acelea ale lui Saint-Simon, Balzac ori Stendbal.

II

Charles Swann, de profesie milionar şi delicat colecţionar de artă, fiul unui agent de schimb evreu, în primul episod al vieţii sale, înainte de a cunoaşte pe Odette, curtezană fatală şi mediocră, era membru la Jockey-Club şi frecventa pe comte de Paris, pe baronul Charlus, pe ducele de Guermantes şi întreaga aristocraţie pariziană. Persoana lui era căutată pentru subtilitatea spiritului, pentru modestia sa graţioasă şi visătoare şi pentru cele optzeci de milioane pe care le moştenise de la tatăl său — farmec, la care astăzi nici o aristocraţie, de nicăieri, nu e perfect indiferentă.

Mai tîrziu, cînd îşi leagă viaţa de Odette, printr-o mezalianţă condamnată de codul eleganţei, toată această ireproşabilă nobleţe îi întoarce spatele. Swann suferă şi se chinuieşte. Nu poate suporta nici singurătatea, nici dispreţul unor persoane pe oare, dealtfel, le ştia nule. li trebuie o societate pe care o inventează. In locul lumii strălucitoare de altădată, salonul lui se populează ou marchizi suspecţi sau refuzaţi aiurea, cu universitari anosti în feliil lui Oottard, ou funcţionari venali ori de-o sarbădă corectitudine. Nimeni nu înţelege de ce pretenţiosul Swann ajunge să rivalizeze în ce priveşte relaţiile sociale cu indulgenta Madame Verdurin.

E o explicaţie : Swann era evreu.

„Aspectul Bergson" al romanelor lui Proust nu caracterizează decît o latură a operei sale. Se poate înţelege restul dacă amintim origina sa iudaică. ***Evreul e în general snob.*** Minoritate dispreţuită aproape în toate ţările, deşi puternică prin inteligenţă şi avere, nobilă prin vechimea rasei, o absurdă tradiţie cere ca, atunci cînd i se face cinstea de a fi primită într-un salon, să fie cel puţin considerată ca o tagmă parvenită.

De aceea, inconştient, nimeni nu caută mai mult ca el legăturile cu lumea mare, cu persoanele la ordinea zilei, cu celebrităţile.

Vă aduceţi aminte de Madame Worms-Clavelin din ***UAnneau d'amethyste ?*** Ce mijloace n-a întrebuinţat ca să-1 facă pe abbe Guitrel episcop, căruia îi cerea, drept recunoştinţă, s-o puie în relaţie cu nobleţă regiunii. E în lăcomia aceasta de contact cu puternicii şi gloriile zilei febrila nevoie de securitate, pe carie ancestral o simt toţi evreii. Pe urmă poate şi frica de singurătate şi corolarul ei, nevoia exagerată de sociabilitate, deziderat ascuns al celor închişi de seooli în ghetou, departe de pulsul vieţii sociale : ecou tardiv al terorii de izolare şi dispreţ. Evreul cîştigă în propria consideraţie prin relaţiile sociale pe care le are. Şi în turmentata lui odisee are de multe ori nevoie de sprijin interior.

In nenumărate rînduri Proust şi-a arătat el însuşi predilecţia de a frecventa mediile aristocratice şi rafinate : „La vie est etrangement facile et douce avec certaines personnes d'une grande dlstinction naturelle, spirituelles, affectueuses, mais qui sont capables de tous les vices, encore qu'elles n'en exercent auoun publiquement et qu'on n'en puisse affirmer d'elles un seul. Elles ont

quelque chose de souple et de secret. Puis leur pervertite donne du piquant aux oocupations les plus innoeentes, comme se promener la nuit dans les jardins."

In prefaţa pe care i-o scrie în 1896 pentru ***Les plaisirs et les jours,*** Anatole France observă despre Proust că „il se plaît egalement â decrire la splendeur desolee du soleil eouohant et ***les vanites agitees d'une ăme snobe".***

După mamă făcu parte din una din acele bogate familii evreieşti, aşa de primite în societatea franceză pe timpul lui Louis-Phillipe şi Second Empire. In această epocă, perpetuată chiar pînă către sfîrşitul secolului trecut, societatea franceză nu numai că nu era antisemită, dar arăta, din contra, o vădită predilecţie de a frecventa aristocraţia evreiască.

Tipurile evreieşti sînt multiple în opera lui Proust : nesuferitul snob Bloch, curtezana Rachel, bunica sa, mama sa, dar mai ales Swann — alias Proust —, pe care 1-a descris aşa de bine.

Dacă snobismul lui Proust îl înclină să descrie numai vicisitudinile frivole ale lumii aristocrate din faubourgul Saint-Germain, el nu abdică însă de la drepturile simţului critic şi ale ironiei. Nu veţi întîlni nici o urmă de idealizare a acestei lumi. Un P. Bourget a descris-o altădată cu o duioasă solicitudine, oare ştia să-i arate totdeauna superioritatea chiar atunci cînd o pătau grave păcate. Reţeta — panaceu a eternului conflict religie-ştiinţă, concret preot-medic — îi servea totdeauna drept monotonă temă, din care credinţa aliată tradiţiei ieşea, după zbuciumate şi romaneşti aventuri, mereu biruitoare. Proust se instalează in inima faubourg-ului elegant, cu instrument de savant. Atitudinea lui e pozitivistă : observă, măreşte cu lupa, descompune, explică. Prăpastia celor mai întunecate vitii, inversiunea sexuală, de pildă, nu-i tulbură o clipă seninătatea. Auguste Comite recomandă cercetătorilor să considere fenomenele morale cu acelaşi calm dezinteresat ca pe cele astronomice. Proust se confirmă fidel acestui principiu. Complet străin principiului didactic, aşa de gustat de Bourget, Proust mu demonstrează niciodată nici contra, nici pentru ceva. Andre Gide spune despre romanele sale : „Ce que j'admire le plus je crois que c'est sa gratuite. Je n'en connais pas

de plus inutile, ni qui cherche moins â prouver." Singura atitudine pe care şi-o permite e „cette bienveillance detaohee, souriante, presque sympathique, par laquelle nous reoompensons l'objet die notre observation desinteressee du plaisir qu'elle nous procure". Această ironie indulgentă, înţelegătoare, înduioşată, care ştie să facă partea lucrurilor, a vieţii, a naturii, superioară în umanitate celei a lui Anatole France sau Voltaire, îl apropie de modelele sale englezeşti George Meredith, Henry James.

E. Renan, vorbind de Averroes, arată cît i-a servit judaismului logica aristotelică. Nimeni n-a acaparat cu mai multă ardoare formalismul silogistic ca glosatorii niigăloşi ai rigidelor articole talmudice. E greu de conservat unitatea eredinţii şi în acelaşi timp s-o adaptezi nevoilor vieţii sau condiţiilor istorice. Ar fi o cale : sofismul. Acesta îşi arată însă artificiul stereotip, şi logicianul care-1 mînuieşte e desconsiderat. Se aruncă astfel în masa setoasă de credinţă bănuiala şi suspecţiunea. Nu e uşor să tal cu talent firul de păr în patru. Evreii însă s-^au arătat în această artă maeştri desăvârşiţi.

Dacă creştinul e ***delicat*** uneori, evreul e ***subtil*** mai totdeauna. Nu trebuie de confundat subtilitatea cu delicateţa. Aceasta e de ordin moral, cealaltă, de ordin logic. Dar chiar considerate în acelaşi plan, subtilitatea se prezintă ca un fel de exagerare decadentă, ca un fel de alexandrinism al delicateţei.

Priviţi un moment filosofia evreilor. Comparaţi argumentaţia realistă a lui Descartes cu dialectica artificioasă a lui Spinoza ; dialectica scăpărătoare, turmentată pînă la neurastenie a lui Bergson ori G. Simmel, cu bunul-simţ burghez şi bonom al unui Hegel ori Spencer. Filozofie bătrînă, comprimată, strivită de nenumărate interdiote, silită să se desfăşoare în adîncime, nu în suprafaţă, în ramificaţie şi detaliu, nu în orizont şi amploare.

Subtilitatea —* iată al doilea caracter referitor la arta şi gîndirea lui Proust şi originar din caracterul său etnic.

In primul rînd, gustul său pentru detaliu. Nu-1 preocupă nici evenimentele mari, nici situaţiile grandioase.

în «al doilea rînd, gustul pentru discuțiuni. Sub simțuri e desigur o lume tot așa de interesantă ca și deasupra. Proust iubește microscopul ou lumea lui de revelații. Să fie oare numai o simplă întâmplare că majoritatea ceasornicarilor sînt evrei ?

O situație dată, oricît de simplă, e o rezultantă. Nenumărați factori indiscernabilii au determinat-o. Aceeași situație se poate, iarăși, privi dintr-o infinitate de perspective. Ba cuprinde, în plus, o mulțime de momente de dezvoltare, de amploare ori de decadență. Curba ei de evoluție variază într-o cadență neregulată, ori într-un ritm frînt. Ecouri îndepărtate, afinități nebănuite, complicații subite pot deriva, după posibilitățile infinite ale hazardului, rezultatul final.

Iată atîtea distincțiuni subtile de stabilit. Cu o răbdare de savant, Proust măsoară toate aceste infinite posibilități, desprinde toate complicațiile. Nu se poate vorbi însă de această artă a subtilității fără a oferi cititorului una din mostrele cele mai caracteristice în acest sens : „Avânt de m'endormir, je pensais si longtemps que je ne le pourrais que, meme endormi, il frie restait un peu de pensee. Ce n'etait qu'une lueur dans la presque obscurite, mais elle suffisait pour faire se refleter dans mion sommeil, d'abord l'idee que je ne pourrais dormir, puis, reflet de oe reflet, Tidee que e'etait en dormant que j'avais eu l'idee que je ne dormais pas, puis par une refleCtion nouvelle, mon eveil... â un nouveau sommeil ou je voulais raconter â des amis qui etaient entres dans ma chambre, que tout-â-rheure en dormant, j'avais cru que je ne dormais pas. Ces ombres etlaient â peine distînctes ; il eut fallu une grande et bien vaine delicatesse de perception pour les saisir. Ainsi, plus tard â Venise, bien apres le coucher du soleil, quand il semble qu'il fasse tout â Mit nuit, j'ai vu grâce â l'ecbo invisible pourtant d'une derniere note de luimiere indefiniiment tenue sur les canaux comme par l'effet de quelque pedale optique, les reflets des palais deroules comm'e â tout jamais en velours plus noir sur le griis crepusciiiaire des eaux."

Pe mulți această finețâ excesivă care creează o lume nouă, factice, pe lîngă cea adevărată, îi va enerva ca un joc steril, prea afemeiat, dăunător robustei biologii. Pe unii intelectuali însă această transmutare într-o lume mai subtilă și mai complicată îi va încînta. Anatole France se plînge undeva de monotonia cunoștinții nO'astre, fatal închisă în limitele unui organism și a unei personalități date. „Ce n^aș da să pot scăpa odată din mine să pot privi lumea exerioară prin ochiul cu fațete al unei furnici !", exclamă el. Ochiul cu fațete al furnicii e desigur apropiat de lentila morală a lui Proust. Și apoi, dacă H. Spencer are dreptate că legea evoluției se înfăptuiește prin transformarea veșnică a omogenului în eterogen, atunci însuși mersul naturii creează o diviziune progresivă din oe în ce mai diferențiată, complicația biruie în fiecare zi o porțiune de simplitate în univers. Complexitatea va constitui structura lumii de mine. Va trebui să ***ne adaptăm la subtilitate*** ca la o condiție naturală a existenței. Altfel ne vom orienta ou greu într-o inextricabilă țesătură de forțe, de aspecte, de perspective. Atunci subtilitatea iudaică va fi încă o profeție.

•*

Mulți cetitori i-ar ierta lui Proust unele păcate contra tehnicii tradiționale, ca de pildă lipsa de compoziție ori de acțiune, dacă n-ar scrie așa de „nemțește". Oricine începe lectura romanelor sale e descurajat de la început de lungimea frazei, de încărcarea ei, de numărul parantezelor, al digresiilor, al propozițiilor incidentale. Stilul lui Proust constituie și azi una din marile bătălii literare ale timpului. Tradiționaliștii îl denunță că e străin de spiritul limbii franceze, alții, din contra, îl revendică pentru perioada literaturii vechi, dinainte de Montaigne și Vaugeias, cea mai autentic franceză, după părerea lor.

Cînd e vorba de stilul lui Proust, orice judecată de valoare — că ar fi bine așa ori altfel — e oțiioasă. Ceea ce trebuie de remarcat e că, fiind dată structura psihologică a spiritului său inventiv — înclinare către redarea • mobilității, a stărilor de subconștient, subtilitate —, stilul său ***nu putea fi altul.***

Forma lapidară, limpede, de arhitectură clasică, poate exprima situații date, statice, imobilizate în timp, exprimate prin caractere bine definite. Stările tranzitive, în devenire, nuanțele clarobscurie nu se pot reda altfel decît imitînd prin stil însuși ritmul real, însăși desfășurarea lor

progresivă în ordinea timpului. Evoluţia unei situaţii urmează acelaşi tempo, „pari passu" ou forma artistică, care în cazul lui Proust nu e altceva decît acompaniamentul muzical al realităţii.

M. Proust nu s-a explicat aşa. El n-a invocat în sprijinul stilului său necesitatea. Intr-o prefaţă scrisă pentru cartea lui P. Morand : ***Tendres Stocks,*** el a încercat să justifice felul său de a scrie pe motive pur estetice. Admiră în Flaubert — maestrul formei clasice — „l'eternel imparfait", care îl entuziasmează, dar nu-l satisface. De acord în aceasta cu dl. P. Zarifopol (vezi articolul despre Renan din *Viaţa românească),* stilul lui Renan, de multe ori perfect — dl. Zarifopol nu recunoaşte nici măcar aceasta — i se pare adeseori gazetăresc, ca atunci, bunăoară, cînd descrie Ierusalimul în ***Vie de Jesus.*** Spre deosebire de aceşti protagonişti ai stilului tradiţional, Proust iubeşte metafora, care dă bogăţie şi sevă stilului : „Je crois que la metaphore seule peut donner une sorte d'eternite au style". ,

Cunoştiinţa şi verva filologică, care îi dă posibilitatea să întrebuinţeze limbajul tehnic âl ştiinţelor pozitive, al artelor plastice ori al muzicii — îi permite asocieri de imagini neîncercate pînă la el : „Rachel equilibree par deux infinis" ; sau : „ce privilege d'assister brusquement â notre propre absence" ; pianistul „qui n'est plus qu'une fenetre qui donne sur un ehef-d'oeuvre" ; sau : „la beaute est une suite d'hypotheses que retreeit la laideur en barrant la route que nous voyons deja s'ouvrir sur l'inoonnu". (Pentru exemplele citate şi discuţia lor, vezi R. Lalou : ***Histoire de la litterature frangaise contemporanne,*** Paris, 1922, p. 642.)

De dinamismul acestei forme, care tinde să copieze mobilitatea realităţii, e poate responsabilă iarăşi — cum remarcă criticul francez A. Thibaudet ***(La Nouvelle Revue frangaise,*** februarie, 1922, p. 130) — ereditatea etnică.

In goana lor spre mai bine, duşmani ai oricărui conservatorism, partizani ai oricărei schimbări, Proust, ca şi ceilalţi fii ai lui Israel, trădează pînă şi în stilul lor nerăbdarea febrilă cu care aşteaptă ziua de mîine.

1923

MAURICE BARRES

Viaţa acestui om a fost, după cuvîntul lui Spinoza, o meditaţie a morţii. A cochetat ou ea, din senzualitate, fiindcă punea la baza vieţii exaltarea şi fiindcă cea mai voluptuoasă exaltare e aceea care se joacă cu fiorul neantului în plină şi clocotitoare viaţă. Iubea agonia amurgurilor sfîşietoare între pietrele afumate ale cetăţilor moarte, Toledo şi Veneţia, ca să trăiască mai bine existenţa, care, lipsită de sentimentul sfîrşitului, e absurdă şi oarecare. Cînd moartea i-a bătut la uşă, zilele trecute, a primit-o „en connaisseur" : zâmbitor, fără curiozitate, poate numai ou surprindere. Acest snob al morţii trebuie să fi fost un practic înţelept care pricepuse de mult că nu există durere pentru cei iniţiaţi.

Păşise în viaţă zidind la hotarele eului său, contra tuturor „barbarilor", ziduri nepătrunse. Transpusese acel /youltivons notre jardin" a lui Candide în îngrijirea unei alte grădini, aceleia a lui Berenice, pe care o plantase în el, numai pentru el, cu gelozie şi avariţie, departe de încălcări şi tentaţii străine. îşi îngrijea sufletul ca pe o amantă, cu misticism de călugăr şi cu rafinărie de sadic, în această ultimă ipostază, îi administra din cînd în cînd autoflagelări senzuale. Nimeni n-a descris mai bine ca el varianta legendei regelui din Thule, care aruncă în apă ceea ce preţuia mai mult, numai : „pour voir l'eau se rider et pour soupirer". Amestec, savant dozat, de metafizică nordică şi de ardoare meridională, se amuza să însoreas-

că negurile septentrionale sau să înnoureze azurul sudului. Temperament dublu şi contradictoriu prin compoziţie şi definiţie, înţelegea contrariile şi dispreţuia mijlociul.

Această goană după divers şi contradictoriu nu e — în fond — decît simptomul unui profund egotism. Avea în gradul cel mai înalt ceea ce Nietzsche numea „rinstinct de connaissanee", curiozitatea glacială şi lacomă oare transformă universul în materie de experienţă, sufletele, în laborator de vivisecţiune. A spus-o el însuşi : „sentir le plus possible pour analyser le plus possible". Eul se extinde pe sine oglindind, înglobînd în el cît mai multe imagini din spectacolul exterior : ,,C'est en m'aimant infiniment, c'est en m'embrassant que j'embrasserai les choses et les redresserai selon mon reve". Atunci se îndreaptă către izvoarele cele mai heteroclite de inspiraţie : iezuitul Loyola e maestrul său de psihologie, apoi B. Constant, „diletant şi fanatic", Sainte-Beuve, inteligent şi voluptuos. Umanitatea, mila, cruzimea îi fortifică eul. Locurile melancolice îl exaltă : „Tolede est moins une viile pliee sur les commodites de la vie qu'un Meu significatif pour l'âme... Parme, tout impregnee de Stendhal, est 1'endroit du monde ou s'abandonner iau culte des sensiations de l'âme." Cultul eului, datoria imperioasă de a se perfecţiona, iată înţelepciunea. Inţelegîndu-se pe el, singurul criteriu al cunoaşterii, eul ireductibil altora, reuşeşte să cunoască şi lumea.

Această curiozitate individualistă se aliază, în primele sale scrieri — ***Sous Voeil des barhares, Un homme libre, Jardin de Berenice*** —, cum e şi fatal, cu un diletantism relativist şi sceptic. Combătând pe Renan cu mijloace renaniene, acest „Renan mal repenti" supără pe maestru, către sfîrşitul carierei sale, tocmai fiindcă îi seamănă aşa de mult. Un Renan mai «sensibil, mai iritabil, mai feminin, „Miademoiselle Renan", cum i s-a spus, iată care e prima fază a sensibilităţii lui Barres. încetul cu încetul însă simte nevoia de fixitate, de adevăr, de etern. Ii devine necesară o valoare care să-1 depăşească şi să-1 oonţie. „Ayant longuement creuse l'idee du «moi» avec la seule methode des poetes et des mystiques, par l'observation interieure, je deseendis parmi des sables sans resistance jusqu'â trouver au fond et pour support la collectivite." Astfel, amatorul pasionat din ***Du sang, de la volupte et de la mort*** ori din ***Amori et dolori sacrum*** devine un credincios. Lărgindu-şi eul, aşa ca să încapă în el tot sufletul unui popor, el pricepe natura şi menirea naşei sale. Prin acest proces bizar, de naţionalizare individualistă, Barres devine un patriot. Din ziua aceea el scrie „romanele energiei naţionale" : ***Les deracines, Colette Baudoche, Leurs figures,*** din ziua aceea devine campionul politic neobosit al naţionalismului, boulangistul înfocat, preşedintele „ligii patrioţilor", după moartea lui Derouleide, antidreyfnsardul neînduplecat, cronicarul amar şi entuziast al efortului francez între 1914—1918. Fără să fie regalist sau reacţionar ca Maumas, Barres era unul din stîlpii pe care se sprijinea tradiţionalismul şi naţionalismul francez. Stimînd în el mai mult pe cetăţeanul plin de afinităţi pentru momentul istorie al Franţei naţionaliste de azi, decît pe artistul de o stranie fineţă, camera „blocului naţional" i-a acordat funerarii, care s-au desfăşurat ca o uşoară ofensă pentru toţi acei care preferă să preţuiască cazurile complicate de sensibilitate estetică decît o coincidenţă de succes cu o politică dată.

Istoria morală şi literară va reţine, însă, fizionomia cea mai tipică a unui efort eroic de a depăşi, printr-un calm filosofic penibil căpătat, otrava complicaţiei anarhice, pe care civilizaţiile noastre cu gust de perversitate se amuză să o verse în suflete.

1923

GOBINEAU ŞI GOBINISMUL

Acei oare au citiit romanele lui Marcel Proust au în- ₄ tîlnit, desigur, figura sarbădului diplomat Norpois. Gravi- 1 tatea satisfăcută, opiniile politicoase şi medii, mediocri-J tatea plină de bunăcuviinţă fac din el un clasic membra.:! al „Academiei de ştiinţe politice şi morale" în orele pejl care diplomaţia i le lasă libere. Preocuparea de a nu fi lip-J sit de tact şi ide simţul situaţiei, şiretenia cuviincioasă^ mascată de maniere impecabile îi dictează judecăţi gataS făcute în artă, politică ori literatură, după un calapodj inofensiv, care nu angajează la nimic. ***m***

Cu puţine excepţii — fiindcă diplomaţia e legată şij de numele unui Talleyrand ori Metterniich —, figurai lud Norpois e aceea a tuturor „dii minores", stîlpi ş/terşif ori anonimi ai unei obscure legaţii. I!

Contele Antihur Gobineau, astăzi Ide o fervental achuăj Uitate, sărbătorit prin omagii de reviste, a fost şi el uri} diplomat. Un diplomat oare şi-a plimbat curiozitatea şif spleenul de la Stockhoim la Roma şi din Brazilia în Perii sia. Numai că sufletul său n-avea nimic diplomatic în***:âM*** vreau să zic nimic convenţional sau ipocrit. Ceea ce ***m*** face de a fi de o ajustată (afinitate cu mentalitatea epbaf e tocmai sinceritatea deplină pînă Ia brutalitate, duşmara a oricărui romantism, retorism sau literaturism, caii' n-are precedent în istoria literară decît doar pe ***Slm*** dhal.

Neoclasicismul contemporan vede în autorul lui ***Nouvelles asiatiques*** ori al lui ***Pleiades*** un precursor, prin firescul lipsit total de poză .al naraţiei, prin inteligenţa, rece, sintetică, încălzită numai de patima analizei şi a cunoaşterii. Curiozitatea sa nesecată transforma ţările şi oamenii în obiect de studiu. Prietinia lui Don Pedro, împăratul Braziliei, a lui Georges V, regele Hanovrei, a lui Robert Earl Oddytton, viceregele Indici, a prinţesei Mathilde, a lui Renan, Wagner, Bismiarck, călătoriile nesfîrşite de pelerin al cugetării, conversaţiile elegante din faubourgul Saint-Germain, toate erau — pentru el — prilej de senzaţii şi de analize.

Ataşat diplomatic în Persia, a scris o istorie a religiilor şi folclorului local şi a tradus, pentru uzajul persanilor, ***Discours de la methode*** al lui Deseartes. Călător întîrziat la Roma, a evocat în una din cele mai remarcabile opere asupra timpului semnificaţia ideologică şi pasionanlă a |,' Renaşterii. In această istorie dialogată a timpurilor eroice, în care Michelangelo, papa Leon X, Borgia şi Savo- \ narola discută fantezist înltre ei, şi-a turnat mai bine ca aricind Gobineau formula sa de viaţă : aristocratism sin- **ii** per, individualism veşnic setos de mai multă perfecţiune, **H** realism lucid al unei vieţi bogate, pe care o stima şi o \ iubea fără exces, cu eleganţă, dar cu patimă. Nu e nimic |! teoretic sau imaginativ în Gobineau : e din puţinii alin- ai destinului care şi-a trăit ideile în aventuri, oglindind realitatea fără să o diformeze. In ***Souvenir de vo-*** |'î/age stimează şi iubeşte pe asiatici, „amants de Timprevu, .îavides d'emotion, passionnes pour la sensation presenite". i-Boate că singur aristocratismul său i-a dat cîteva sen- ; ziaţii unilaterale. Ceea ce admiră mai mult sînt eroii care **H** trăiesc „sur un de oes plateaux ou les fleurs deviennemt |pius rares et les horizons plus severes", sufletele care ^contemplă „reternelle splendeur de la vie", energia acefeora oare, ca şi Cezar Borgia, „devant le miufle du lion", îstrigă : „Tiant que j'existe, le monde est â moi; j'ai le *pied dessus". Ca şi Stendhal, cu care are multiple asemănări, el icrede că „la grande loi du monde c'est de vivre, |d.e grandir et de developper ce qu'on a en soi de plus l eniergique et 'de plus grand, de telle sorte que d'une sphere quelconque on sache toujours s'efforcer de passer dans

une plus large, plus aeree, plus bäute". Opinii sincere, veridice, care n-au contribuit, desigur, la ilustrarea (mediocrului diplomat care a fost Gobineau. Căci regula bunelor maniere preconizează brutalitatea trăită, în nici un caz pe cea teoretizată. Acestea sînt calităţile pe care le respectă azi gobinismul francez în persoana celui sărbătorit.

Gobinismiul german, (adică totalitatea „Verein"-urilor care s-au constituit dincolo de Rin, preferă să admire pe autorul încercării antropologice, ***Essai sur Vinegalite des races humaines,*** în care demonstrează tăria rasei germane şi care a inspirat multe idei unui Nietzsche, Wagner ori H. Cbamberlain, dar care a fost profund dezaprobată, pe vremea cînd Gobineau îi servea de secretar, de Alexis de Toequeville.

Operă de apologie sentimentală, dar şi de ştiinţă vulgarizată,

Către sfîrşitul vieţii, un guvern precaut, pentru care Gobineau devenise un funcţionar incomod, 1-a scos la pensie încă de timpuriu. A trăit pe urmă viaţă anonimă de castelan retras ori de călător modest.

In ziua de 13 octombrie, într-un tramvai din Turin, un pensionar bătrîn, palid de paloarea morţii, ceru conductorului ajutor. Transportat la otelul modest unde rezervase o cameră între două trenuri spre Roma, muribundul fu identificat în persoana genialului dandy, contele Arthur Joseph de Gobineau.

1924

CENTENARUL LUI BYRON

Sărbătorind centenarele eroilor, popoarele îşi lămuresc mai bine aspiraţiile, îşi definesc pentru ele valorile pe care le respectă. Se dezgroapă din trecut o mare personalitate, care devine criteriu de comparaţie faţă de prezent. Unii eroi prezintă afinităţi cu momentul actual, şi aceia sînt sărbătoriţi, alţii sînt abia pomeniţi, în fine, unii trimişi uitării, cu o insultă în plus, pretexte pentru o mai bună definiţie proprie.

Cei o sută de ani de la moartea diabolicului cavaler al poeziei, Byron, iau produs.— de pildă — în Franţa indiferenţă şi, uneori, dispreţ. S-a spus că există două romantisme : unul serios, profund, mai ales interior, preocupat de misterele sufletului şi ale existenţei, altui zgomotos, exterior, făcut din gesturi excentrice, din poze bizare, dintr-o ciudată obsesie de revoltă permanentă, satisfăcută printr-o serie de conduite grandomane, emfatice, menite să indigneze şi să mire. Din acest de al doilea tip face parte Byron. Afirmarea scandaloasă a unei personalităţi, maniacă în a contrazice veşnic ambianţa, dezvăluindu-şi sufletul numai în sfidare ori contrazicere, constituie o specie de individualism familiar ţărilor de rigidă morală socială. Comprimarea excesivă exasperează şi derivează personalitatea în acte deşănţate. Puritanismul englez a produs pe Byron şi pe ultimul romantic întîrziat din această familie : O. Wilde. Şi unul şi altul şi-au petrecut viaţa soontind reacţiile semenilor la gesturile lor

teatrale, prețuind mai presus de orice galeria. La O. Wilde mai mult calm egoist, mai mult cinism potolit.

La Byron, temperament excesiv, o furie neconținută de revoltă și destruoție, de oratorie și — destul de rar — de autentic lirism. Se amestecă în bună parte în această fire o ereditate dezechilibrată. Strămoșii săi ne apar maniaci ori excentrici. Bunicul său, John Byron, e un marinar plin de temeritate și de spirit aventuros, care caută înadins pericolele. Unchiul său, W. Byron, asasinează noaptea într-o tavernă pe vărul său, Chawort. Tatăl său e jucător de cărți, afemeiat, petrecîndu-și timpul în orgii, urmărit veșnic de creditori. Mama sa e anormală, isterică ; furiile delirante și melancolia se succed regulat în psihologia ei. Fiul ei ne apare încă din copilărie ambițios, orgolios, violent, de o ardoare romanescă, care-l face să se îndrăgostească pînă aproape de sinucidere încă de la 8 ani. Vanitatea, nevoia de a atrage atenția, curînd transformată în cabotinaj, îi dau de timpuriu un orgoliu al originii sale nobile, care i se pare că-i permite orice. Bravează orice autoritate și își bate joc die orice disciplină, încearcă toate călătoriile, toate viciile, intoxicațiile alcoolului, ale opiumului, oare distrug creierul, aventurile politice și amoroase, toaite acestea însă nu-i astîmpără detaonul acela interior care-l roade. Romantismul țip Byron e bazat pe neregulari/tățile vieții, pe aventura voită, pe excentricități, în care se amestecă deopotrivă dezechilibrul și cabotinajul. Opera sa oglindește perfect această fire. Improvizări de geniu, alături de banalități , oratorice și sforăitoare, menite să sperie, nu să impresioneze. Tipul lui Byron s-a identificat cu însuși tipul romanticului.

Cînd ne gîndim la acest gen, ne vine în minte — fără voie — figura marelui poet englez, azi mai ales, cînd i sna făcut bilanțul calităților și defectelor (între altele: j John Charpentier, ***Lord Byron ou le romantisme flamboyant, Mercure de France,*** 15 avrii 1924).

Se remarcă cu drept cuvînt influența acestui „roman-; tisme flamboyant" asupra celuilalt. Un Musset, V. Hugo;| Gerard de Nerval au fost atinși și ei de poza gesturilor l

W in-
stituie adevărați* mmeSS ~ con-

floare 1S etatea dezechilibrului ca o

1924

BALZAC

(COUSINE BETTE)

Economistul german W. Sombart scrie undeva despre Karl Marx că „avea o sitriamie înțelegere pentru partea reia a caracterului omenesc". Observația e dreaptă. Fundatorul socialismului științific era înainte de toate un pesimist*. Visurile trandafirii, ca și entuziasmul simplist asupra „bunătății înnăscute", a „menirii supreme a omului" pe această planetă, sau asupra altor butade „ejusdem farinae", nu l-au ademenit niciodată. „Homo economieus" al său e o gorilă primitivă, înzestrată cu conștiință, exact atît cît îi trebuie ca să alieze la brutalitate ipocrizia sau șiretenia. Societățile pe oare le alcătuiesc «acești oameni sînt și ele tot forme de egoism colective, întunecate turme omenești crispate cu dezesperare asupra unui pumn de aur.

înzestrat cu această mentalitate, nu e de mirare că a fost atras de literatura lui Balzac, frescă realistă, în oare mișună aprig instinctele de conservare în neîncetata lor ciocnire. Karl Marx a voit să închine un studiu lui Balzac. Și din toată opera acestuia, ceea ce l^a atras mai mult e ***Cousine Bette.*** Cu adevărat, nicăieri bestia omenească nu e mai hîdă, mai sumbră, mai înfiorătoare în goliciunea ei, îndepărtată de orice mască, ca în acest roman,, care ar fi suportat de minune iscălitura lui Schopenhauer.

*** V. comentariile din studiul introductiv.**

Crevel sau Madame Marneffe depășesc media banală a cruzimii omenești. Răutatea lor nu e comună și figurile lor sînt plăsmuiri de apocalips. Exemplificări de acestea îi trebuiau lui K. Marx ca să condamne genul omenesc ori cel puțin alterarea lui prin faza capitalistă. Afinitate în morală : iată o primă apropiere între Marx și Balzac.

Mai există și o a doua. Titlul pe care și-l acorda Balzac cu maximum de plăcere era acela de „doctor în științele sociale". Ambiția sa supremă a fost să picteze toate aspectele societății timpului său, să arate forțele care o realizează, tendințele oare o animă, deformarea sufletească pe care un asemenea grup o aruncă asupra indivizilor oe-l compun. Se întîmplă însă că această societate e tocmai aceea capitalistă, și încă la începuturile ei eroice. Lucrurile se petrec după 1830, sub regalitatea ipocrită și mediocră a lui Louis Philippe, pe vremea cînd o aparență de libertate politică, de evasioonsltituționalism, cu alte cuvinte, de falșă democrație, permiteau forțelor economice să se acumuleze în mîna cîtorva, Ia umbra articolelor de lege și a poliției vigilente care să le asigure liniștea. Guizot sau un altul lansaseră faimoasa formulă „enrichissez-vous". (Există o întreagă literatură istorică, care pretinde că Guizot nu a spus celebra invitație. Lucru e indiferent, fiindcă vorba e perfect caracteristică și, chiar dacă nu a fost spusă — cum se zice —, trebuia inventată.) Cu o economie de formă agricolă, fără mine puternice de cărbuni și fără tradiție tehnică, Franța nu cunoscuse capitalismul industrial. Proletariatul aproape nu exista, iar epavele omenești care se chemau lucrători sînt prezentate de suflete caritabile ca Villerme ori Buret, întreprinzători de anchete sociale, în același rînd cu animalele. Lucrau 16 ore pe zi pentru un salariu de 0,40 bani, locuiau în pivnițe, erau acoperiți cu zdrențe și abia știau să vorbească. Revoltele, ca cea de la Lyon în 1832, ori ca insurecția din 1839, ne apar cel mult ca reacții fiziologice contra foamei. Dar dacă Franța nu cunoștea capitalismul industrial, ea începuse să cunoască pe cel financiar, bancar. Atunci apar speculațiile temerare de bursă, marile împrumuturi de stat, uzura neînduplecată, atunci se împletesc averile imense care înlocuiesc prin importanța în

stat vechea aristocrație tradițională. Parvenitismul devine forma socială normală. Recenta lui se vede în lipsa de eleganță și pudoare care-l împinge să se desfete peste tot. în locul aristocrației vechi, cu moravuri subțiate în patru sute de ani de putere și civilizație, apare o clasă barbară și puternică, avidă și dezorientată, cinică și ridicolă, începuturile capitalismului sînt nefaste din punct de vedere social și mai urîte din punct de vedere estetic decît apogeurile sau apusurile acestuia. Atunci revoluțiile care deplasează averile sînt mai brutale, ardoarea de luptă, de victorie, mai aprigă, contrastele mai bruște, efectele pentru spectator mai triste ori mai vizibile*, după cum e temperamentul celui care. privește.

Cînd toate acestea se întîmplă la un popor serios, plin de vitalitate, ciocnirile iau aspectul tragic. La noi, începuturile capitalismului au fost mai degrabă vesele. Revoluția economică burgheză a produs lumea lui Caragiale, meschină desigur, dar mediocră și în răutate, deci mai degrabă comică. în Franța, aceleași transformări au produs lumea lui Balzac. La cauze anaioage — efecte literare deosebite. Caragiale și Balzac reprezintă măsura și calitatea reacției produsă de egale transformări sociale la două popoare deosebite, iar literatura lor, un fel de termometru etnic. Ferocitatea eroilor balzacieni are însă și o altă explicație economică. între mentalitatea produsă de capitalismul industrial în secolul al XlX-lea — de pildă, cel englez — și cea produsă de capitalismul bancar e o mare diferență.

Proprietarul unei fabrici are o misiune socială creatoare : e un producător.

între el și lucrătorii săi se stabilește, pînă la un punct, o solidaritate morală : aceea de colaborare la o operă dată. Sufletul său se înnobilează prin gîndul acestei activități constructive, tendința sa ultimă nu e exclusiv gustul sălbatic de cîștig. Situația industriașului e asemănătoare, într-o măsură, cu aceea a omului de știință.

Bancherul are însă cu totul alt rol. Viața sa e concentrată într-un singur scop : acumularea bogățiilor. Dar această acumulare e sterilă, căci se face alături die orice

*** Probabil „rizibile", greș ala de tipar.**

activitate productivă, numai printr-o speculație pură. Atitudinea bancherului în viață e aceea a egoismului perfect. Dacă industriașul se mai gîndește câteodată și la colectivitate, financiarul nu se gîndește decît la el.

Franța anilor 1830—1848 nu cunoaște decît capitalismul bancar. Cînd K. Marx ajunge în exil la Paris către 1846, peisajul social oare i se înfățișează e acela pe care îl contemplase și Balzac cîțiva ani mai înainte. Astfel, un realist sincer pînă la perversitate și un pesimist materialist amărît de societate se întâlnesc în același obiect de studiu. Reacțiunea e și ea aceeași.

Grevei e ilustrarea concretă a omului-tip la care ar fi visat Marx dacă, în loc de un tratat de economie politică, ar fi scris un romian. E ***Capitalul*** făcut om. Lacom, avar, grandoman, infatuat, grosier, dar mai ales mercantil. La el totul : arta, dragostea, știința — e în funcție de ban. Unei femei pe care o iubește îi spune : „Je t'aime comme un million". Totul se cumpără ori se vinde : raporturile dintre oameni devin exclusiv economice, în ***Manifestul Comunist,*** K. Marx și F. Engels au scris o pagină emoționantă despre meroantilizarea sentimentelor prin civilizația capitalistă. Felul de viață feudal era mai degrabă idilic. Legăturile dintre oiameni aveau la bază afecția ori ura, rareori interesul. Poezia nu se cumpăra cu bani, iar viața era familială, patriarhală, cîteodată eroică. Niciodată însă sentimentele omenești nu erau pătate de calcule meschine, de interese venale, de neînfrînata pornire către spoliație : de aici, eleganța morală a feudalului și a lumii care-l înconjoară și, pe de altă parte, trivialitatea ridicolă și feroce a burghezului. încă din secolul al XVI-lea însă, capitalismul începe să se formeze încet în toaltă Europa occidentală. Norma burgheză de viață înlocuiește pe cealaltă și către 1830 învinge definitiv. Mai rămîn insă și pînă ia această dată incorigibile resturi omenești din civilizația dispărută. Balzac ni le prezintă în membrii familiei baronului Hulot. Tatăl, bun, generos, inofensiv, „coureur" pînă la manie însă. Mama și fiica, idealizate într-adins, reprezintă virtutea nepătată, naivitatea desăvîrșită a unor figuri rătăcite într-un mediu care nu li se mai potrivea în nimic. Cum e firesc, ele cad victime, și dacă simțul moral al lui

Balzac n-ar face să intervină comod şi eficace providenţa,, sacrificiul celor buni ar fi fost desăvârşit. Grevei cetăţeanul secolului său. Baronul Hulot şi familia sa sînt demodaţi : asupra lor apasă fatalitatea istoriei.

O civilizaţie bazată pe exploatare, pe rapt, pe mercantilizare îşi întinde mrejele peste tot, corupînd chiar persoanele oare rămîn, prin felul lor de viaţă, izolate de pulsul activităţii capitaliste. Selecţia tuturor caracterelor din întreaga educaţie morală se face după optica specială a clasei dominante. Atunci apar căpitanii de industrie de tot felul, aventurierii, escrocii. Pînă şi caracterul femeilor, sau natura dragostei e schimbată. Vechiul regim cunoscuse două tipuri de femei : pe imaculata Heloise sau pe senzuala desfrînată din nevoie de distracţie sau din perversiunea fanteziei oare era Madame de Merteuil, din minunatele ***Liaisons dangereuses*** ale lui Laclos. Civilizaţia bursei şi a băncii produce pe Madame Marineffe, din ***Cousine Beţie.*** Ipocrită fără artă, mincinoasă fără imaginaţie, crudă fără rafinare, cinică fără diabolism, ea e ilustrarea platitudinii, a egoismului gloduros servit de mijloace josnice şi mediocre. Imensă sa răutate e trivială, fiindcă nu e niciodată inutilă, deci artistică, fiindcă, din contra, e veşnic interesată, servind lucid, în orice clipă, ancestralele instincte biologice.

Şi Balzac şi Marx sînt astăzi documente din istoria capitalismului. De atunci, lucrurile s-au mai îmblînziţ. Sub impulsiunea atîtor factori, ferocitatea burgheză s-a mai îndulcit. Au apărut legile de protecţie uvrieră, cooperatismul, radicalismul democratic. „La belle epoque", a „exploatării omului de către om", şi-a 'anunţat declinul. Capitaliştii au azi fonduri de asistenţă, şi unii ca Rathenau sau Ford* se gîndesc chiar la binele societăţii.

Gînd se va face însă istoria moravurilor capitaliste la aurora lor, Crevel al lui Balzac va trebui considerat ca cea mai autentică figură literară a timpului. Şi pentru înţelegerea ei complectă va trebui citat, ca cel mai indicat comentariu, ca ***critica literară*** cea mai adecvată, ***Capitalul*** lui K. Marx.

*** în textul din *înţelesuri:* „Ford sau Rockefeller".**

Critica franceză actuală, sub influenţa lui Andre Gide şi Marcel Proust, formulează grave obiecţiuni contra operei lui Balzac. E zguduită azi, mai ales, psihologia balzaciană. I se reproşează o concepţie prea geometrică, excesiv desinată, a caracterului omenesc. Literatura de astăzi, din contra, încearcă să evidenţieze o altă concepţie despre individ şi personalitate. Caracterul nostru nu e aşa de unitar, de consolidat, cum se crede. Se zbat în noi, în'permanenţă, tendinţe contradictorii, aspiraţii opuse. Determinismul nostru sufletesc nu e previzibil,' după ipoteza faimoasei „qualite maîtresse" cu care se fălea Taine. E în noi mai multă anarhie, mai multă incoerenţă, vreau să zic mai multă libertate în alegere ori în posibilităţi.

Bergson a contribuit la demonstrarea filosofică a acestor credinţe. Pe de altă parte, tot după critica celebrului filosof, sîntem înclinaţi astăzi către concepţia dinamică a sufletului. Stările noastre sufleteşti, facultăţile — cum se zicea odinioară — nu sînt nici fixe, nici măcar stabile, în fiecare moment ne schimbăm atitudinile, pornirile, credinţele. Schimbări de „eu" de la zi la zi. Diferenţele între o stare sufletească şi alta sînt mai ales calitative. Am iubit ieri, urîm azi, vom fi indiferenţi, poate, mîine.' Reacţiunile noastre sufleteşti n-au curba regulată. Eroziuni imperceptibile le macină şi le transformă zi cu zi. Sufletul omenesc e imens, schimbător, enigmatic. Conduitele sale sînt variate şi misterioase. Nici o formulă precisă nu-i poate exprima bogăţia şi variaţia. Surprizele pot interveni oricînd, pe neaşteptate.

Nimeni nu prezintă psihologia umană mai apropiată de această concepţie ca Dostoievski. El e maestrul venerat al criticii actuale. în eroii săi se poate găsi exclusiv şi autentic exemplul bergsonismului psihologic.

în schimb, nimic din toaite acestea la Balzac. Maniera sa e francă, clară. Cînd pleacă de la o definiţie a unui caracter, îl îngrădeşte frumos cu un zid solid, ca să fie perfect delimitat de tot ce nu e el. începe apoi să grămădească în el toate amănuntele care-i convin, care converg către maximum de caracteristic final într-o singură direcţie. Dacă e vorba, de pildă, de un hoţ, atunci individul

descris de Balzac va fi o capodoperă de hoţ. Noi se va dezminţi o singură dată măcar cu o faptă cinstită. Din contră, el va trebui să fure chiar din leagăn. Toate acţiunile de mai tîrziu se vor grupa ascendent în sensul hoţiei crescînde. După aceea, un apogeu, o catastrofă şi finalul lamentabil prea cunoscut.

„Parti-pris" stereotip, reţetă mecanică, în care viaţa e angajată pe compartimente, în rafturi de importanţă ierarhică : iată la ce se reduc, cu adevărat, multe din romanele lui Balzac. Eroii săi au simplismul viţiului ori al virtuţii : una din două. Intermediar pentru acest colos mărginit, pentru acest plebeu genial, dar primitiv, nu există. Oamenii săi nu sînt amestecaţi ca aceia ai lui Dostoievski.

Fundată în bună parte, e totuşi, oare, infailibilă această critică a psihologiei balzaciene ?

Să revenim la ***Cousine Bette,*** şi anume chiar la personajul Cousine Bette. Deşi romanul îi poartă titlul, eroina aceasta apare veşnic într-un clar-obscur umbrit. Acţiunea ei e imperceptibilă, se desfăşoară veşnic în culise. Grevei, Baronul Hulot, Madame Marneffe sînt personaje cu mult mai importante din punctul de vedere al acţiunii. Şi Balzac îi prezintă pe planul întîi, în timp ce pe Cousine Bette o lasă în umbră. Totuşi, cînd îşi intitulează romanul, îi dă ca titlu numele ei. Nu e semnificativ aceasta ? Un personaj episodic, a cărui acţiune apare estompată şi modestă, umilă şi cotidiană, dar mai ales mediocră, ca însăşi viaţa oare e şi ea o medie, are pentru Balzac o importanţă mult mai mare decît masivele şi impetuoasele desenuri de personalităţi ale lui Crevel ori Madame Marneffe. E în aceasta o concepţie geometrică de caractere ?

Dar să reflectăm la însuşi caracterul lui Cousine Bette. E vorba de o fată bătrînă, rudă săracă, deci fatal umilită, într-o casă bogată. Sufletul său nu e bun, dar nu e nici rău. O însufleţeşte invidia şi inima sa se usucă în fiecare zi. într-o zi însă întâlneşte un artist polonez de care se amorezează şi pe oare acest suflet uscat reuşeşte totuşi să-l iubească cu frenezie şi ou dezinteresare. Cînd o înşală, îl mai iubeşte încă. Cînd îşi propune să se răzbune pe familia verişoarei sale, intriga sa e palidă în răutate faţă de aceea a lui Madame Marneffe. Intre timp, ea ajunge să fie utilă chiar faţă de cei contra cărora îşi propusese să se răzbune. Şi toată viaţa ei nu se desparte o clipă de oamenii cărora îşi promitea să le facă rău şi cărora le şi face. Dar nu se poate despărţi de ei fiindcă, în definitiv, poate că-i iubeşte.

In afară de ruşii Cehov şi Dostoiievski, e greu de găsit în literatura universală o figură mai aproape de psihologia modernă a individului ca această Cousine Bette. Madame Bovary ori Julien Sorel sînt de o factură mai sumară, mai puţin omenească, de o logică mai sistematică în acţiunea de simplificare pe care o îndeplineşte cîteodată literatura. Cousine Bette e în acelaşi timp complexă şi banală, aşa cum e însăşi viaţa. Singura ei caracteristică e tocmai lipsa de caracteristică, această specificitate a mediocrităţii, aşa de greu de copiat după opera perfectă a naturii.

In aceasta Balzac e aproape de Dostoievski. De marele romancier' rus îl mai apropie şi forţa de a înfăţişa diabolicul caracterelor, dar mai ales ***diabolicul decăzuţilor.*** Există în ***Cousine Bette 6*** figură mizerabilă, oare e construită după reţeta obişnuită a lui Balzac : e Madame Marneffe. Alături de ea însă trăieşte o altă figură, lăsată, ca şi Cousine Bette, pe al doilea plan. E Monsieur Marneffe. Figura sa e mai puţin insistată, mai vag schiţată. Dar cu ce putere se impune ! Personajul e lugubru : bolnav, descompus, imoral, cinic. Fantoma lui ne urmăreşte ca o viziune din Edgar Poe. In unele trăsături, el aminteşte de tatăl fraţilor Karamazov. Cousine Bette şi Monsieur Marneffe : iată personajele dostoievskiene ale marelui roman balzacian. Numai că critica modernă trebuie să iştie unde să le caute. Eroii în adevăr complexi ai marelui romancier francez se găsesc printre figurile prezentate de el în al doilea plan, printre- personajele episodice.

Aşezat prin sociologia sa alături de Marx, iar prin psihologia sa alături de Dostoievski, Balzac nu mai are de

invidiat nici o glorie. Aceste două atribute ale operei sale compensează celelalte defecte : teoriile sale banale şi pretenţioase, etalajul ridicol de cultură ieftină, imperfecţiunea stilului său. Astfel, chiar din punctul de vedere al criticii moderne, Balzac trebuie privit ca un precursor al psihologiei contemporane.

1924

i

!

I
Ut

PAUL VALERY

Călătorul european sensibil la întrupările artei, după ce a vizitat Veneţia, Sevila ori Oxford, unde pitorescul reliefului se impune cu sila, brutal, ochiului, va avea o uşoară decepţie cînd va ajunge la Versailles, Paris, ori pe fermecătoarea vale a Loirei. Dintru-ntîl, locul pare banal sau mediocru. Dacă împrejurările îl vor sili să stea cîteva zile, după indignarea primei dezamăgiri, fiecare contemplaţie asupra aceluiaşi peisaj îi va aduce, odată cu iniţierea treptată, o nouă revelaţie ascunsă, o nepresupusă taină de simţire şi artă subtilă.

Arta franceză se ascunde cu pudoare şi resemnare. Ii place să afişeze o mască comună, ca să nu intre în contact decît cu înţelegătorii de aproape. Intimitatea ei e greu de cîştigat pentru cutare barbar romantic, oare caută în toate înţepătura originalităţii cu orice preţ. Clădită pe un echilibru ale cărui componente se ajustează pînă la anulare, anta franceză ia aparenţa locului comun. Se poate găsi mască mai eficace decît banalitatea ?

Subt ea, însă, ca un un uragan încremenit, se ascunde perfecţiunea.

Nici o disproporţie deşănţată, nici o exagerare care mutilează necesar întregul nu tulbură cu vreo cută oglinda imaculată a disciplinei. Ordine organică, calm, închegare definitivă, plăsmuirile artei acesteia de intelect şi impecabilă vizualitate modulează, cu destulă apropiere, secretul creator al naturii.

Aceeaşi constatare la geniile literaturii. Nu puţini l-au acuzat pe Renan sau France de banalitate. Ca să poţi gusta arhitectura perfectă ca un truism a prozei lui Barres, trebuie, alături de o bună naştere estetică aproape vecină de perversitate, o întreagă educaţie. Asemenea rafinare presupune economii milenare în rasă, iar în laboratorul colectiv, experienţe de Sisif asupra unor imponderabile selecţii, fixate o clipă în durată, apoi reîncepute zadarnic, cu răbdare aprigă către perfecţia finală. Aceste scurte constatări privesc mai ales pe unul din cei mai mari poeţi ai Franţei de azi, pe Paul Valery. Următoarele rînduri sînt scrise de el pentru el : „L'homme tres eleve n'est jamais un original. Sa personnalite est aussi insignifiante qu'il le faut. Peu d'inegalites : aucune superstition de rintellect."

E greu de închipuit carieră mai capricioasă în distra-' ta ei indiferenţă decît aceea a lui Paul Valery. Debutează către 1890 cu două broşuri de proză, ***La Soiree avec Mr. Teste*** şi ***Introduction ă la Methode de Leonard de Vinci.*** în afară de aceasta, cîteva versuri care păstrează izbitor factura lui Mallarme :

Vomhre de quelque page eparse d'aucun livre ;

S

Sau :

Sonnant dans Vârne un creux toujours futur.

Pe urmă, tăcere bruscă 27 de ani. Ce era tînărul acela oare începuse ne-o spune autorul abia acum : „J'avais / vingt ans et je croyais ă la puissance ide la pensee. Je \ souffrais etrangement d'etre, et de ne pas etre. Parfoas je me sentais des forces infinies. EUes tombaient devant les probleimes ; et la faiblesse de mes pouvoirs positifis me desesperait. J'etais sombre, leger, facile en apparence, dur dans le fond, extreme dans le mepris, absolu dans l'admiration, aise ă impressioner, impossible â convaincre. J'avalis foi dans quelques idees qui m'etaient venues. Je prenais la oonformite qu'elles avaient avec mon etre qui les avaiit enfanlt£es, pour *une marque certaine de leur valeur universelle : ce qui paraissait si nettement â mon esprit

I

lui paraissait invincible ; ce que le deşir engendre est toujours ce qu'il y a de pluis clair." ***(Varriete,*** p. 115.)

Stare de suflet comună la douăzeci de ani tuturor celor atinşi ide ceea ce Marguerite de Navarre numea : „l'ennui commun â tout etre bien ne". E uşor de înţeles că în aceste zbuciumări ale vieţii interioare orgoliul neputinţei într-un acces de dezgust îşi poate frînge lira. Şi poetul s-a abătut de la creaţie aproape trei decenii.

Abia în 1917 reapare pentru public cu ***La Jeune Parque.*** Patru ani mai tîrziu, revista ***La Connaissance,*** instituind un sufragiu ce trebuia să se pronunţe asupra celui mai mare poet >al Franţei ciontemporane, Paul Valery întruneşte cele mai multe voturi.

în răstimpul acestei lungi tăceri, în timp ce automatic ca un somnambul efectua o profesie oarecare, în adîncimile inconştientului se strîngeau gînduri, impresii, imagini, precipitate preţioase ale unor tiranice lupte. O disciplină riguroasă prezida la această bătălie lăuntrică. Poetul numişi acorda nici o slăbiciune, nici o indulgenţă :

Flagelle — toi /... Parais Vimpatient martyr
Qui soi-meme s'ecorche
Et dispute ă la flamme impuissante ă partir
Les retours vers la torche.

Din această multipliciltate de forţe în duşmănie, de euri care se ciocnesc, iese încetul cu încetul unitatea personalităţii.

Prin gura lui Socrate din ***Eupalinos*** autorul se exprimă :

„Je t'ai dit que je suiş ne plusieurs et que je suiş mort un seul... Une quantite de Socrates qui est nee avec moi, d'ou peu ă peu se detache le Socrate qui etait dlX 'aux magistrats et â la cigue. Et que sont devenus tous. les autres ? Idees. Ils sont restes â l'etat d'idees.

Que fites-vous cette nuit ?
Idees maîtresses de Văme,
Courtisannes par ennui."

Ceea ce ladnce unitatea persoanei e numai raţiunea. Ea permite critica, cenzura, dar mai ales acea perspectivă. Ir de sus în jos, oare asigură realiltatea obiectivă a produc--

țiilor noastre. Profund intelectualist, Valery disprețuieşte sentimentalismul. Noblețea, aristocratismul său cerebral, câştigat cu eroice lupte, ignoră oricare alt instrument de cunoaştere decît inteligența. „Les choses du monde ne m'interessent que sous le rapport de rintellect. Bacon dirait que cet intellect est une idole. J'y consens, mais je n'en ai pas tronve de meilleure." *(La crise de Vesprit,* p. 23.) Ca corolar, sentimentalismul îi repugnă : „La sentimentalite et la pornographie sont soeurs jumelles" (citat de A. Gide : *Incidences,* p. 204). Prețuitor al rațiunii, el admiră spiritul european şi pe europeni „equidistanits des negres viariables et des fakirs indefinis", dar mai ales pe greci, care au inventat geometria : „ La geometrie grecque a ete ce modele incorruptible, non seulement modele propose â toute oonnaissainee qui vise â son etat parfait, mais encore modele incomparable des qualites les plus typiques de rintellect europeen. Je ne penise jamais â l'art classique que je ne prenne pour exemple le monument de la geometrie grecque. La construction de ce monument a demande les dons les plus rares et les plus ordinaireimient incompatibiles. Les homimes qui Tont bâti etaient des durs et penetrants ouvriers, des penseurs profonds, mais des artistes d'une finesse et d'un sentiment exquis de la prefection." *(Variete,* p. 47.)

Ca şi Anaxagora altădată, Valery crede că la început a fost haosul. Încetul cu încetul, însă, lupta se transformă în. evoluție :

Comme le fruit se jond en jouissance,
Comme en delice il change son absence
Dans une bouche ou sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumee
Et le ciel chante ă Vâme consumee
Le changement de rives en rumeur.

Ordinea totală nu va veni decît cu victoria intelectului. Această izbîndă, însă, presupune supunerea la disciplină superioară, oferită de criteriile inteligenței.

Cu această concepție se ghiceşte lesne că poetul e un clasic perfect. Privirile sale se întorc îndărăt la Racine şi Malherbe, dar mai ales la Descartes.

Definiția oricărui aristocratism se găseşte în ideea de puritate. Conservarea intactă a aceluiaşi sînge a respins totdeauna mezalianța. Sentimentul de diferență caracterizează prin excelență noblețea. Frica de alterare prin tot ce nu e riguros îl împiedică pe nobil de la orice compromis. El se închide în ghetto-ul său moral şi refuză orice atingere pîngăritoare. Norma supremă e un tabu al promiscuității. Aceeaşi lege e valabilă pentru noblețea de sînge, ca şi pentru aceea de idei.

Exprimarea ideală a aristrocrației pure nu poate fi realizată decît prin matematică. Nici o formă de expresie omenească nu e mai severă, mai exclusivă în drepturile ei, mai bănuitoare pentru ceea ce e străin, ca ştiința numerelor. Singură matematica se satisface pe ea singură, neîmpruimutînd nimic de nicăieri. E firesc deci ca un rafinat aristocrat care se întîmplă să fie intelecitualizat ca filosofie şi geometru ca educație să invoace autoritatea nediscutată a ştiinței supreme, ca legătură între concepție şi lume. în partida de şah pe care o joacă cu realitatea, geometria e singura care ne poate da informații sigure.

Mai mult decît atît. Poezia e şi ea o formă a cunoaşterii. Legile ei vor fi atunci tot matematice. Paul Valery a construit conceptul *poeziei pure,* adică al poeziei perfect inutile, fără filosofie, dar miai ales fără sentiment. Acesta din urmă degradează, «umileşte, expune la frecventări comune. Poezia nu va avea alt rol decât, cu ajutorul imaginilor, degajate de orice element emotiv, să stabilească raporturi între lucruri .nedefinabile prin alt mijloc : o algebră de imagini geometric legate între ele.

Forma în care se exprimă aceste versuri trebuie să fie perfectă. Disciplina clasică, la care poetul trebuie să se supuie cu voluptate, va indica cu necesitate arhitectura cuvintelor între ele.

Critica inteligenței trebuie să fie veşnic de veghe.

Ca şi Baudelaire sau A. Gide, dar mai ales ca şi Mallarme, Valery credea că : „la veritable condition d'un veritable poete est ce qu'il y a de plus distinct de l'etat de

reve. Je n'y vois quie recherches volontaires, assouplissement des pensees, oonsentement de Târne â des genes exqudises, et le tnionipbe perpetuei du sacrifice. Celui meme qui veut ecrire sen râve se doit etre infiniment eveille." *(Variete,* p. 56.)

Şi ceva mai departe : „Qui dit exactitude et style invoque le contraire du songe". Inspiraţia trebuie prelucrată, transformată după atitudinea personalităţii : „Pour quoique ce soit il ne suffit plus de la concevoir fortemeot, d'en etre plein et enivre, ni de laisser echapper de l'instant mystique une figure deja presque toute achevee en notre absence. A un dieu seulement est reservee Tineffable indistinction de son acte et de sa psnsee. Mais nous il faut peiner, il faut oomnaître amerement la difference." *(Variete,* p. 64.)

Ceea ce se numeşte de obicei inspiraţie spontană nu e decît o formă primitivă, vulgară, a producţiei poetice. Asemenea efuziuni de gust comun repugnă aristocratului. Măsura severă, eticheta de fier dau singure ţinuta aceea impecabilă, puritatea desăvîrşită, fără de oare o operă de artă nu e decit un conglomerat amorf de josnică materie.

Cel care a scris că sentimentalismul e frate de cruce ou pornografia va dispreţui orice neglijenţă şi orice familiaritate a sufletului cu lumea exterioară şi cu el însuşi. „L'entbousiasme n'est pas un etat d'âme d'ecrivain", scria Valery, amintind de celebrul vers al lui Baudelaire :

Je Tiais le mouvement qui deplace les lignes

Viaţa, existenţa însăşi îi apare ca o pată pe curăţenia imaculată a nefiinţei :

Soleil, soleil/... Faute eclatante !
Toi qui masques la mort, Soleil,
Sous Vazur et Vor d'une tente
Oii les fleurs tiennent leur conseil;
Par d'impenetrables delices,
Toi, le plus fier de mes complices,
Et de mes pieges le plus haut,
Tu gardes les coeurs de connaître
Que Vunivers n'est qu'un defaut
Dans la purete du Non-ătre !
(Charmes, Le serpent,* p. 69)

Cenzura calmă a intelectului poate însă purifica printr-un fel de purgatoriu de trudă şi luptă elementele impuse ale impulsiei primitive. „Quelle grande que soit la puissance du feu, elle ne devient utile et motrice que par les machines ou 1'art l'engage ; il faut que des genes bien placees fassent obstacle â sa dissipation totale, et qu'un retard adroitement oppose au retour invineible de requilibre permette de souistraire quelque chose â la chute infructuiense de Tardeur".

Paul Valery se menţine astfel în cea mai autentică tradiţie franceză : intelectualism şi clasicism. Forma filosofică a acestor două aspecte e raţionalismul, a cărui metodă supremă e matematica, ştiinţă prin excelenţă franceză. Solitar, îndepărtat de lume, aristocrat prin temperament, el s-a complăcut să privească ambianţa numai sub aspectul său geometric, fără să se scoboare pînă la realitatea ei vie, oare îi apărea, cu siguranţă, trivială. De aceea, modelele sale sînt Racine şi mai ales Edgar Poe din poemul matematic ***Eureka.***

Niciodată nunşi simte critica mai neputincioasă misiunea decît cînd e vorba să arate ce e frumos într-o operă. Cum e posibilă morcelarea, prin diseearea analizei, cînd ceea ce constituie frumosul e tocmai totul ? Ca să observi şi să explici trebuie să fixezi, să amorţeşti, să omori. Dar emoţia artei nu ţi-o dă decît ritmul, zvîcnirea caldă de viaţă care animă opera vie. Cum e posibil de încătuşat înitr-o formulă farmecul poeziei, dar mai ales al prozei unuia din cei mai perfecţi scriitori francezi, al cărui egal trebuie căutat doar în M. Barres ori A. France ? Cele cîteva citaţii de mai sus vor da o idee sumară de ...a otrăvitoare a acestei perfecte flori. Şi va invita cetitorul să se împărtăşească singur, direct la sursă.

1924

*** Titlul exact al poeziei lui Valery este *Ebauche d'un serpent* (Paul Valery, *Oeuvres,* Tom. I, Bibliotheque de la Pleiade, p. 138-139).**

LA MOARTEA LUI ANATOLE FRANCE

L-^am văzut, sînt de atunci mai mulţi ani, într-o stradă din Paris.

Ceea ce impresiona în această figură de octogenar era paloarea ei diafană. O mască de ceară prin care nu străbătea nici o şuviţă de sînge. Pe deasupra, o piele uscată ca pergamentul, făcută, parcă, dintr-o materie anorganică. Nicăieri, nici o urmă de sanguinitate în această fantomă deplin spiritualizată, în care descompunerea materiei nu mai avea oe căuta, fiindcă corpul, eliminînd ceea ce era organic în el, se pietrificase într-un echilibru chimic stabil, capabil să cunoască eternitatea.

Asimilarea şi dezasimilarea se opriseră într-o dreaptă echivalenţă.

Mi-am zis atunci, în deplină credulitate, că, în baza unui misterios paralelism psihofizic, trupul luase forma cea mai potrivită unui suflet ce izbutise să alunge din el toată bestialitatea vie, aceea care trăieşte violent, dar, care, atinsă de germenii morţii, se descompune fulgerător. Ca şi fachirii indieni, Anatole France putea să trăiască mult, fiindcă în el nu mai avea ce să moară. Şi fiecare, cu restul fatal de suflet ancestral ce-i mai rămîne, gîndea : cine ştie dacă nu se întîmplă cu el minunea aceea pe care milenii de încordare o aşteaptă, oîndva,; la apusul civilizaţiilor.

Astăzi faptul ireparabil e o simplă unitate oare seadaugă imperceptibil la numărul infinit de speranţe de-

cepţionate, pe care nebunia de Sisif a lumii, încă din noaptea timpurilor, se Îndărătniceşte să le refacă la fiecare ocazie.

Totuşi, moartea aceasta, pentru mulţi oarecare, dă de gîndit. Ea e o dîră de mitologie care străbate timpurile, din antichitate pînă azi. Atît era de plin cu lumea senină a vechii Elade, atît crezuse în zeii ei, încît fiinţa lui s-a modelat încetul cu încetul după secretul zeităţilor antice. Acelaşi voit şi declarat amestec de perfecţie şi slăbiciune, aceeaşi curioasă notă omenească, care se aşterne ca un accent pe monotonia desăvîrşirii divine, aceeaşi conştiinţă de limită, de sfîrşit, fără de perspectiva căreia nu există adevărată voluptate — căci nimeni nu poate şti dacă cumva ideea morţii, ameninţînd veşnic cu neantul, nu oferă cadrul antipodic din care reiese plăcerea.

Astfel de zei, pătaţi de imperfecţie, ne sînt mai aproape, fiindcă posedăm în noi, măcar la unele din gesturile lor, criteriul de a le înţelege.

Dacă gîndim o clipă la sensul în oare a evoluat omenirea, o concluzie firească ne apare : mersul omului e în contra biologiei, am zice aproape în contra vieţii. Intelectualitatea, morala, religia, iubirea sînt capitole care n-au nimic de-a face cu instinctul de conservare.

Toate sînt victorii ale absurdului asupra logicului. A gîndi în loc de a lucra, a Ierta în loc de a urî, a te închina idolilor şi a jertfi viaţa pentru fictiva lor plăcere, iată conduite pe care logica directă, rapidă, a fiziologiei animale nu le cunoaşte. Gloria omului e de a se cheltui pentru nimic. El însuşi, marele maestru, a spus-o : „dacă toţi oamenii s-ar transforma în intelectuali, planeta ar fi periclitată". Dar această absurdă intelectualitate care eliminase dintr-însa omenescul, creîndu-şi, alături de viaţă, o altă lume, era el. Inteligenţa sa hipertrofiată nu cunoscuse legile adaptării practice. Se dezvoltase în sarcina aceasta stranie de a gîndi, de a nega şi depăşi apoi lumea, dar mai ales de a se măsura şi nega pe sine : ou o furie destructivă, plină de nobleţă generoasă, oferindu-se în momente de suprem lux sufletesc, în dar, ilogismului universal.

Şi prin alte aspecte ale persoanei sale, marele maestru şuise o treaptă mai mult, peste aceea pe care o atinsese

speţa noastră comună. Nu s-a înfuriat şi nu s-a lăudat, n-a uirît, batjocorit, nu s-a dat niciodată în spectacol. Bunul-gust i-a fost aşa de definitiv, încît 1-a dezlipit cu totul de obiectul cel mai frecvent al patimilor : gloria şi corolarul său, invidia, N-a polemizat, propriu-zis, niciodată cu nimeni şi nici n-a cunoscut vanitatea eforturilor disproporţionate.

Te înfricoşează atîta măsură. Figura sa n-are nimic omenesc, fiindcă nu conţine într-însa ridicolul. Or, nimic nu leagă mai mult decît conştiinţa ridicolelor respective. La dînsul, nici o urmă din toate acestea. Perfect pînă la absurditate, nu s-a lăsat niciodată complect înţeles de comunul muritorilor. Ca şi Moise al lui Vigny, el a fost admirat pentru arta sa, temut pentru investirea sa şi singur. Poate chiar că o uşoară rancună a plutit în jurul său, ca *şi în jurul zeilor lui Homer, nutrită de acei pe care i-a ofensat ou perfecţiunea sa. Căci ceea ce numim de obicei om simpatic e cineva care lasă să i se observe ceva inferior nouă. S-a- zis doar : „pour disposer quelqu'un en ta faveur, aie 1'air embarasse devant lui".

Anatole France a scăpat din nenumăratele curse pe care le întinde ridicolul printr-o filosofie cum numai cuminţenia antică cunoştea. „Ataraxia" era o stare de suflet care excludea surpriza în faţa plăcerii, ca şi a durerii. Convins că toate aspectele vieţii sînt umbre palide ale unui adevăr neînţeles pentru noi, filosoful antic se antrena încetul cu încetul să-şi elimine din suflet speranţa zadarnică, ca şi mirarea naivă. Nimic nu e sigur, totul e posibil — era credinţa lui de toate zilele.

In 'această ambianţă, omul e o biată scândură bătută de toate valurile : neputinţa lui e radicală. A întreprinde, în asemenea condiţii, acţiuni eroice, disproporţionate, e o vanitate ce nu poate aduce decît dezamăgiri. E mai cuminte să trişăm ou viaţa : să cerem puţin ca să nu aibă ocazia să ne refuze nimic. O modestă umilinţă către se poate aştepta la orice şi la nimic, o indulgenţă oare noi condamnă pe nimeni, fiindcă din punctul lui de vedere — şi ce reprezintă o individualitate omenească altceva decît un punct de vedere ? — fiecare are dreptate, o iubire nesfârşită pentru cei mici şi umiliţi, un dispreţ duta

şi compătimitor pentru despoţi şi călăi — nu e aceasta starea de spirit a unui semizeu ?

E greu de găsit în civilizaţia modernă un suflet mai lipsit de animalitate prin extirparea violenţei şi impulsivităţii oa acela al marelui maestru. De aici şi liniştea sa divină. Calmul înseamnă rezolvarea conflictului, adaptarea supremă la dialectica lumii sensibile, victoria finală printr-o sinteză definitivă a ceea ce Hegel numea lupta între contrarii. Şi acest calm de regal aristocratism, fără crispaţie, fără plebeiană sforţare, l^a păstrat toată viaţa.

'Indulgenţa şi iertarea totală nu e posibilă însă nici în lumea divină. Fiindcă există dumnezei şi oameni, trebuie să fie şi deosebiri ierarhice. Cei sus aşezaţi îşi sancţionează .rangul, fiindcă altfel l-ar pierde. Clădită după modelul claselor sociale, divinitatea trebuie să pedepsească ori măcar să judece. Anatole France cere şi el o sancţiune, mai exact, două : mila şi ironia, mai ales ironia.

După cum asigură mitologia indiană, providenţa obişnuieşte să se amuze, lumea noastră nefiind altceva decît una din cele (treizeci şi şase de comedii care servesc la distracţia ei. Una din temele cele mai favorite ale acestei comedii e aceea oare se complace să încurce aspiraţiile şi planurile omeneşti într-^un total qui-pro-quo, într-o bufonerie ale cărei neînţelesuri sînt cu atît mai rizibile. Şi Anatole France privea la fel lanarhicul peisaj al vieţii. Rîsul său nu era grosier, ţărănesc, în bonomia sa suculentă, oa al lui Rabelais, nici crispat de răutate, ca al meschinului Voltaire, şi nici de un straniu macabru ca al lui Swift. Era un rîs mai degrabă surîs, lucid şi dizolvant desigur, dar schiţat cu gnaţie şi dulceaţă, fără acreală personală mai ales, de natură universală, asemenea unui sistem metafizic. Rîsul său era cosmologic, oamenii însemnînd în cadrul universului doar simple detalii de înscenare, minuscule simboluri reprezentative pentru eternele fenomene : foamea şi dragostea. [Filosofia sa e oarecum simplistă, fiindcă agită locuri comune curente. Dar el n-a urmărit adîncimea, ci graţia şi echilibrul.]*

*** Frază absentă în textul din *Interpretări,* introdusă în cel din *Înţelesuri.***

Forma prin oare s-a exprimat nu e nici ea o derogare de la atribuitele sale supra-pămînteşti şi nu era întru nimic inferioară gîndirii sale. E întîi de toate impersonală, fiindcă nu era vorba de exprimarea unui temperament original, dar sărac, ci de o exprimare valabilă pentru toţi oamenii şi toate timpurile. Perfecţia ei se masca cu un fel de banalitate, fiindcă adevărata perfecţie se apropie mult de truism. Orice stil, pe lîngă al sau, e o vulgară grimasă, o convulsie chinuită către o formă pe oare nu o poate ajunge, către care tinde din răsputeri cu o sforţare pătată de neputinţă. Arta lui Anatole France se înfăţişează calmă, odihnită. Jucîndu-se, creează lumi.

In această lungă enumerare a calităţilor divine ale ilustrului mort, una ar putea să apară ca o scădere. Voiesc să vorbesc de naivitatea sa. Il plăcea cîteodată lucidităţii sale să îmbrace haina copilăriei şi să rătăcească in lumea basmelor, în lumea iluziilor fecunde, care fac viaţa suportabilă. Era oare aceasta — partea sa omenească — punctul vulnerabil al lui Achile ori Siegfried, prin care eroul devenea muritor? Trebuie să ne îndepărtăm de la un astfel de răspuns. Din contra; naivitatea e graţia zeilor. Ea e destinderea şi recreaţia .Jpr. Sabaoth însuşi a creat lumea într-un moment de naivitate, de joc sau de glumă. Un geniu fără naivitate ar fi odios. (Lui Anatole France îi plăcea să se coboare adesea pînă la împărăţia fericită a copilăriei, a ignoranţei sau a sărăciei de duh. Acest însetat curios ardea de nerăbdare să înţeleagă minţile de sub el, ca şi pe acelea de deasupra lui. Se costuma atunci cu haina naivităţii, oa altădată, în basmele copilăriei, Dumnezeu şi Sf. Petre, cu haina sărăciei, şi peregrina, înţelegător, in lumea săracilor cu duhul.

II

Cazul Anatole France rupe cadrul unui fenomen de istorie literară ori filosofică, ca să se înscrie de-a dreptul în biologie. In evoluţia frămîntaitei noastre speţe, el pare să fi trecut stadiul în care se menţine orgoliosul „honiio sapiens" de cîteva zeci de mii de ani. Şi cu toată strălucirea progresului tehnic, multe din apucăturile scheletului de la Heidelberg — cel mai bătrîn strămoş al nostru — trăiesc cu virulenţă în respectabilul civilizat al erei noastre.

Numai din cînd în cînd, la distanţe de cîteva veacuri, curba. leneşă a evoluţiei e ruptă de o izbucnire individuală, monstruoasă prin superioritatea ei faţă de mediul care a produs-o, izbucnirea precipitată şi nerăbdătoare încereînd să sară mai departe în gol, în viitor. E ceea ce numim în istoria civilizaţiei geniu, iar în biologie, o mutaţie. Hugo de Vries a descris felul de evoluţie realizat prin aceste sărituri neaşteptate ale unor monştri desprinşi cu totul — cine ştie prin ce ciudate împrejurări — de mersul lent al semenilor lui, efectuînd printr-o singură combinaţie fericită adaptări viitoare, necunoscute încă, spărgînd perspective posibile în imposibilul de ieri. Aceştia sînt Danite, Shakespeare, Newton, Kant... Se va întîlni Anatole France cu ei în Pantheon ? E el din rasa şi neamul lor ? Şi el a realizat un salt în gol peste frontiera speţei, dar genealogia şi natura geniului său e alta.

Există revoluţie şi evoluţie, există mutaţie şi transformare lentă. Progresul se poate înfăptui, astfel, pe două căi. Ne-am obişnuit să numim geniu o uraganică dezlănţuire de forţă, care apare brusc, ca un meteor, care se afirmă mai ales prin discontinuitate, prin opoziţie cu trecutul, cu tradiţia, cu momentul istoric în care trăieşte, în acest sens, Anatole France nu e din familia geniilor. Apariţia lui putea fi prevăzută şi se impunea ca un fenomen necesar. Nu e deloc sigur, însă, că evoluţia umanităţii se face numai prin salturi. Acumularea anonimă de infiniţi factori lucrează pe nesimţite, cu aceeaşi eficacitate şi cu aceeaşi fecunditate ca şi momentele oatastrofale. Anatole France e un produs al naturii normale, al evoluţiei obişnuite, al civilizaţiei obţinută lent prin stratificaţii repetate, sigură de inevitabilul ei mers. El nu s-a impus ca o curiozitate stranie, fiindcă geniul său a fost preparat de milenii civilizatorii, cu răbdare şi susţinere. Suflet rezumativ al tuturor tentativelor făcute de oameni de a evada din ei, el e mai bogat prin această experienţă decît geniile catastrofale, limitate într-o facultate oovîrşitoare şi unică. El e o lume, o umanitate întreagă, cum voia Goethe.

Fără să rupă continuitatea, marele maestru e un moment dintr-o serie, ultimul azi, depăşit, poate, mîine. Dar afirmarea sa în sinul societăţii, ca şi opera sa în istoria

civilizaţiei, s-a făcut discret, cu nobleţă, cu acelaşi bun-.gust plin de adresă şi subtilitate, care îşi cere dreptul la viaţă, scuzîndu-se că atrage atenţia numai fiindcă îşi permite să trăiască.

Aproape în toate domeniile a înţelege înseamnă a putea. O maşină căreia îi pricepi mecanismul îţi devine sclavă docilă, un om căruia îi cunoşti patimile ori slăbiciunile îl poţi educa ori întrebuinţa. Excepţia cea mare de la această regulă apare în faţa morţii. A pricepe ce e moartea nu înseamnă a o evita, nici măcar a o evita ceva mai mult ca alţii.

în nenumărate pagini, Anatole France a înţeles, cu o rară luciditate, care e realitatea morţii. A înţeles ce neînsemnat eveniment în mersul (acestei lumi e dispariţia cuiva, atunci cînd a arătat în sfîrşitul din ***Les dieux ont soif*** pe Elodie spunînd exact aceleiaşi cuvinte noului său amant ca acelea pe care le spusese cu câteva luni înainte lui Evariste Gamelin, întrebuinţînd cu ultimul amant procedee identice ca să înşele vigilenţa tatălui său. A înţeles, mai ales, fenomenul morţii totale atunci cînd, într-o supremă viziune, a descris dispariţia completă a vieţii de pe această planetă : pământul — astru stins, pustiit de viaţă, îngheţat, mut, rătăcind dezmetic, ca o nălucă în infinitul gol şi întunecat, dar purtând pe flancurile sale, cu macabră fudulie, ca o.glorioasă zdreanţă/ruinele Parthenonului.

Şi fiindcă a înţeles atît, nu s-a găsit nimeni în acest Cosmos surd să-i dăruiască, drept premiu, câteva decenii de viaţă mai mult, ca să se poată diferenţia biologic, ca o elită a speţei, şi prin neobişnuinţa vîrstei, de noi ceilalţi.

E. FROMENTIN

(DOMINIQUE)

In zadar veţi căuta în manualele clasice — Lanson, Brunetiene, Fagnet — aprecieri critice relative la rfomanul lui E. Fromentin. Cetită cu entuziasm, lăudată de gazetarii timpului, opera aoeasita a fost judecată nedemnă de o pomenire didactică. Întîi, fiindcă autorul a părut un diletant : a abordat trei genuri in oare n-a lăsat decît câte o singură lucrare, ce e drept, fiecare, perfectă. A inaugurat gemul orientalismului literar cu amintiri din Africa; a dat în ***Les maîtres d'autrefois*** modelul neîntrecut de atunci ial criticii artisdâice, tehnice, profesionale — arătând că critica de artă nu se poate face serios decît de un pictor care e şi un literat în acelaşi timp — a scris, în fine, un roman, unul singur. Această istorisire discretă şi delicată e o (autobiografie. E materialul, artisitie sublimat, al unei vieţi. Eroul, recte autorul, e originar din La Rochelle, dilntr-o familie de onorabilă burghezie, luminată, inteligentă, dar cum se întîmplă în Franţa, încăpăţânată în câteva valori de teologie provincială, considerate cu sfinţenie ca ultimele reguli ale înţelepciunii imanente. Fire echilibrată, dar totuşi independentă, de un revoluţionarism cuminte şi prudent, care nu dezlănţuie catastrofe, dar care nu .primeşte sfaturi indiscutabile de la nimeni, tânărul a evadait de vreme din mediul familial.

Menit de logica familială să devie avocat, s-a cramponat de pictură. S-a specializat în pînze africane, care aduceau, se pare, o nouă gradaţie a luminii, multă sen-

sihilitate, dar mai aleis un gust sever în concepţia subiectelor. Timpul — imperiul al doilea — era însă îndrăgostit de literatură. Atunci Fromentin a scris pentru oa celebritatea de scriitor să-i ajuite la vînzarea tablourilor. A avut o dragoste unică, definitivă, imposibilă.

Către sfîrşitul vieţii a scris povestea acestei iubiri, împărtăşind-o publicului din nevoie de scriitor sau din nevoie de confesiune (o spovedanie publică, adică literară, e mai discretă la urma urmei, fiindcă nimeni nu o consideră ca revelarea unui secret). Dar prin aceasta n-a necinstit-o, fiindcă a imortalizat-o.

Dominique e romanul unui anume tip de energie sufletească. Dacă epitetul n-ar fi prea tare, am zice istoria unui ratat. în felul de a realiza personalitatea, de a-şi comanda destinul, se pot face diferite clasificări, care duc la tot atîtea tipuri. Sus, în capul scării, stă ***eroul.*** E acela pe oare l-a numit Nietzsche „supra-om", oare-şi croieşte idealuri deasupra societăţii, le urmăreşte cu îndîrjire, cu simplitate şi cu un fel de radioasă bucurie în suferinţă, care e singura lui recompensă. Fireşte, intră în conflict ou ambianţa şi o 'adaptează ori cade zdrobit. E speţa energiilor regale, gata să se măsoare cu orice şi oricine.

Sub ea apare o alta, tot vioaie, tot încăpăţînată, însă ceva mai prudentă. îşi propune scopuri mai rezonabile, realizări mai potrivite şi caută să le servească cu ajutorul societăţii. Nu dispreţuieşte mîna de ajutor care vine de la societate, fiindcă îşi dă seama că o utilizare a forţelor colective constituie o onorabilă economie de forţe şi timp. Nu se oferă în pradă furiei gregare pentru planuri absurde ; din contra, se cruţă sub scutul valorilor tradiţionale. Se face servit, nu serveşte, utilizează,, nu e utilii zat. E arivistul al cărui tip superior îl încarnează Julien Sorel din ***Le Rouge et le Noir.***

Mai există însă şi energii care nu reuşesc nici faţă de ele, nici faţă de societate, forţe pornite impetuos, dar care se sparg în drum. Limbajul comun le desemnează sub numele de rataţi. Dar pentru o privire mai atentă, aceşti rataţi 'constituie imensa majoritate a muritorilor.

în adevăr. Putem defini ratatul ca un om care nu a atins în decursul vieţii ceea ce şi-a propus la optsprezece ani.

Cum forţa de iluzionare la această vîrstă e formidabilă (cine şi-a refuzat atunci meritele de poet, general, filosof sau rege ?), se poate spune că oricine e ratat faţă de el însuşi.

Pentru cei mai mulţi, de la optsprezece ani înainte, viaţa e o 'Continuă scădere, un perpetuu compromis, care şterge în fiecare zi o aspiraţie şi o înlocuieşte ou o renunţare. Taine spune undeva : „De la douăzeci la treizeci de ani, omiul, ou multă mîhnire, îşi gîtuie idealul. Pe urmă trăieşte sau crede că trăieşte liniştit. Dar această linişte e aceea a unei fete mari devenită mamă, oare şi-a asasinat copilul."

Dominique e un ratat, dar nu unul obişnuit. După iluzii care durează cîţiva ani, el se convinge că e un „mediocru distins". E lucid şi critic asupra forţelor şi posibiUitaţilor sale. Atunci, fără să fie împins de societate, se retrage voluntar într-o viaţă modestă şi ovasianonimă. După furtuni romantice, urmează viaţa calmă de familie, sfîrşitul resemnat prin adaptarea la viaţă şi la societate, cînd revoluţionarul devine sot model, primar în satul său, dă sfaturi autorizate şi e salutat de toată lumea. Ceva care seamănă ou sfîrşitul din ***Război si pace*** al lui Tolstoi.

Prozaismul fecund îl împacă cu viaţa. O viaţă fără surprize, oare e rezultatul unei resemnări condensate, adoptarea silită a unei înţelepciuni burgheze, e epilogul .carierei lui Dominique : omul oare nutreşte speranţe mari, care le pierde zi cu zi, fiindcă se descopere inferior destinului său.

Analiza aceasta interioară a propriei mediocrităţi va înţelege-o orice om sincer ou sine însuşi, care a trecut prin chinuitoarele momente de îndoială proprie. Dominique realizează socraticul „cunoaişte-te pe tine". Aplicat asupra lui însuşi, e un judecător necruţător. El ajunge la eroismul lucidităţii în propria apreciere. în această privinţă, Dominique e exact contrariul lui M-me Bovary. Nici o autoiluzionare. Dar nici dispreţul sau dezgustul de sine al romanticilor : pesimism uşor, reducere a cali-

taților • pînă la un nivel mijlociu, omenesc, obişnuit, rezonabil, începe viața tumultuos ca un erou byronian şi o termină oa un personaj şters din Cehov. Prin sfîrşitul acesta cenuşiu al unei ambiții de tinerețä, ***Dominique*** el cel mai rusesc ***roman*** francez. El se poate compara şi cu ***Une vie*** a lui Maupassant, dar nu trebuie uitat că şi acesta din urmă i-a plăcut mult Iui Tolstoi. Gustul lui Fromentin e desăvîrşit : nici o revoltă inutilă contra vieții ori societății, nici o acreală, nici o rancună, din contra, resemnare blinda, surîzătoare. Se recunoaşte, după repetate sforțări, mediocru şi se consideră ca atare. Dar rămîne întrebarea dacă o mediocritate care se cunoaşte e o autentică mediocritate. In orice caz, Fromentin a reabilitat mediocritatea. A descris tipul distins, aproape eroic al mijlociei superioare, filosofia modestiei înțelepte, a arătat cită perfecție potolită poate fi închisă într-o medie omenească. Origina lui contribuie la aceasta. Familia lui e de veche burghezie, din acea dîrză şi viguroasă burghezie care a dat ce e mai bun Franței intelectuale. Atmosfera de tradiție relativă — nici închistată în cadre înmărmurite, nici lacomă de toate noutățile —, care respectă unele lucruri şi ironizează restul, i-a dat măsura bunului-simț, a bunului-gust, a tactului decent. într-o scrisoare de tinerețä, el scrie : „Je vouidrais paraître le plus simple possible, afin de detruire ce prejuge stupide; qui prete aux artistes des pretentions â rexeentrieite".^ Iar în ***Maîtres d'autrefois*** (p. 3), găsim această declarație: „Je vous prie de ne pas y voir la marque d'un esprit fron-deur qui viserait â se singulariser par des hardiesses et qui, paroourant des chemins battus, craindrait qu'on ne. Faoousât de n'avoir rien observe, s'il ne jugeait pas toii, â l'envers des autres".

Romanul acesta al unei vieți pierdute nu cade în dezesperarea caracteristică literaturii ruse. Un 'Optimism, robust față de miraculoasa putere de vindecare a vieții e oarecum concluzia cărții. Augustin, care e filosoful romanului, îi ține lui Dominique următorul discurs : „La vie, croyez-moi, voilâ la grande antithese et le grand re-mede â toutes les souffranees dont le principe est une erreur. Le jour ou vous mattrez le pled dans Ia vie, dans la vie reelle, entendez-vous bien, le jour ou vous la connaitrez aves ses lois, ses necessites, ses rigueurs, ses devoins et ses chaînes, ses diffioultes et ses peines, ses vrais douleurs et ses enchantements, vous verrez comme elle est saine et belle, et forte, et feconde, en vertu meme de ses exaotitudes."

Viața consolează, pansează rănile, fiindcă, schimbînd fiziologia, deplasează perspectivele, aspirațiile, pretențiile, adică toată teoria cunoaşterii. In fond, poate că distincția între ratat şi ajuns e arbitrară, fiindcă de bătrînețe, care e suprema ratare, nu scapă nimeni.

Problema esențială din acest roman e aceea a fericirii. Vechii eleni au fost pe punctul să o găsească, creştinismul a făcut diversiune oa s-o evite, astăzi o punem din nou sub toate formele. Toate rețetele se pot reduce la două : le-^am putea numi procedeul modest şi procedeul îndrăzneț. Pentru unii, fericirea e linişte, lipsă de surprize, calm egal dena lungul zilelor egale. O securitate deplină imaterială şi morală, care să poată standardiza viața în serii regulate, ca obiectele fabricate. Ideia-Iul burghezului francez e să se retragă la cincizeci de ani din afaceri sau din slujbă cu un capital onorabil. In împrejurimile Parisului îşi cumpără un pavilion cu grădină de flori şi legume, pe care le stropeşte singur în flecare dimineață. Viața curge fără zguduiri, fără plăceri prea mari. E definiția fericirii după lord Palmerston, mi se pare : „viața tar fi suportabilă dacă n-ar exista plăcerile".

Uniformitatea nu poate fi sursa nici unei bucurii. Psihologia, prin repetate experiențe, ne învață că plăcerea nu se poate percepe decît în baza unui contrast. O senzație care se repetă multă vreme dispare din pragul sensibilității. Trebuie o variație în stimulente oa să reapară. Plăcerea e relativă între senzația prezentă şi conținutul anterior al conştiinței.

Această lege de psihologie se poate aplica însă şi în morală. O viață prea egală nu poate da fericirea. Ga să fii fericit, trebuie să fii numaidecît şi nenorocit. Există un minunat principiu de variație în viață : riscul. Acesta creează contrastul de care avem nevoie ca să percepem mul-țumirile. Die aici viața aventuroasă. Schimbarea veşnică La cadrului şi a condițiilor, chiar cînd sînt periculoase.

De fapt, oavialerul de industrie care părăseşte benevol o viaţă bună, penibil câştigată, pentru cine ştie ce aventură obscură şi nesigură, o face fiindcă „viaţa bună" îl înăbuşă, fiindcă e nenorocit în ea. Regele din Thule, după o interpretare a lui Barres, a zvârlit cupa de aur, ultimia amintire de ia iubita lui soţie moartă, naimiai fiindcă o avea de multă vreme, ca să varieze şi pentru ceva absurd : „poiur voir l'eau se rider et pour soupirer". Deosebirea între aventurier şi burghez e' în reaeţiunea sensibilităţii. Celui dinţii îi trebuie contraste mari ca să se mişte : e un impotent cel de âl doilea percepe diferenţe mai mari, din variafţiuni mai m/ici.

O prejudecată foarte răspândită tafirmă adeseori că omul simplu e mai fericit decât omul complex. Noţiunea 1 de fericire nici n-are cum exista la omul simplu, care *f* n-^are canavaua de contrast pe care se pat broda mulţu- •* miriie. Lipsa sensibilităţii îi face imposibilă orice comparaţie între două măsuri afective. O viaţă vegetativă, J vagă şi obscură, fără suişuri şi ooborâşuri, nu merită însă f numele de fericire.

Există astfel două feluri de a fi împăcat cu viaţa: I fericirea-seourdtate, un fel de sinucidere lentă, şi ferici-.Jj rea-rise, sau fericirea burghezului şi fericirea aventurierului.

Dominique le cunoaşte pe amândouă, în două epoci J diferite ale vieţii. Începe romantic, cu filosofia riscului. = Pe urmă, o analiză interioară îi arată că dispune de mdj-l ioaoe limitate. Senin şi fără revoltă, se retrage la ţară, devine tată de familiie respectat de toată lumea. Nimeni) nu bănuieşte că în acest om aşezat s-^au petrecut odaita^ furtuni dte patimă. Dminîque e un om complect : ounoiaşte ambele metode pentru câştigarea fericirii. Se pare însă*] că Fromentin înclină către metoda renunţării. Dominiqaiel şina găsit echilibrul cu reţeta vieţii rareîieate, anemiiaîfel pînă ia virtuţile curente. Olivier, prietenul său, care el tipul omului îndrăgostit de risc, tînărul ambiţios, cu sufci cese mondene şi sociale, o sfârşeşte lamentabil cu spter?| enul şi sinuciderea. Ca şi Jerome Coignard care moaref creştin pocăit, Dominique recomandă umilinţa, modestia^ resemnarea. "|

Acest roman al vieţii pierdute începe, melancolic,; toamna, anotimpul preferat al lui Dominique, „fiindcă ea rezumă perfect toată existenţa moderată care se sfîrşeşte îmtr-4m cadru natural de seninătate, tăcere şi regret".

Ca realizare artistică, ***Dominique,*** romanul vieţii mediocre care a vrut să fie eroică odată, atinge perfecţia. Analiza vieţii (interioare e desăvârşită. Spovedania iui Dominique poate sta alături de ***Adolphe*** şi deasupra romanelor subiectiviste ale lui A. Gide. Calitatea analizei psihologice aminteşte uneori de Amiel. Dominique poseda „le don cruel d'assister â sa vie comme â un spectacle donne par un autore". Numai că observaţia interioară la Fromenjtin nu curge (anarhică, regulată doar de asociaţiile de idei. Inteligenţa şi gustul intervin. A. Thibaudet a avut dreptate să . spuie că Doiminique se poate defini „eoimime une vie repensee et mise â sa place par Tintelligenee".

Artistul plastic din Fromentin îi dădea toate indicaţiile de proporţie, limită, echilibru. Instinctul de veche burghezie îi oferea bunul-simţ moral. Caracterul care a avut tăria să dea numai câte-o singură operă în trei genuri deosebite şi-a dominat într-atât subiectul, încît l-a dus la condensarea maximă. E. Fromentin are spirit critic, e un cerebral care-şi disciplinează sever materia artistică. Dar, spre deosebire de celelalte capete critice ale secolului, spre deosebire de Sainte-Beuve, Taine, Renan, care au încercat şi ei câte-un roman, romanul său nu e un fruct uscat de luciditatea excesivă a creierului. La critică el adaugă „Ies oorrections du coeur", care dau seva vie literaturii adevărate. Mai adăugaţi şi spiritul epocii care precipita dizolvarea romantismului şi-şi întorcea privirile către clasic. Toate aceste influenţe fac din compoziţia, gradarea şi deznodământul lui Dominique elemente perfecte. Balzac a lăsat cantitativ o operă uriaşă. Dar l'abbe Prevost ori Benjamin Constant au lăfeat câte un singur roman, şi sânt totuşi puncte importante de istorie literară. Pe lîngă aceşti din urmă romancieri se alăturează şi pictorul E. Fromentin, care a scris, poate, numai ca să-şi vîndă tablourile nesolicitate.

1925

1 -

THOMAS HARDY

(TESS D'URBERVILLE)

Răsfoind în ore de vacanţă romanul lui Thomas Hardy, m-am gîndiit la o aplicaţie a teoriei tensiunii sufleteşti la creaţia literară.

Psihologul francez Pierre Janet a introdus în studiul fenomenelor mintale un punct de vedere foarte fecund. El a arătat că energia noastră psihică suportă diferite oscilaţiuni. Nu sîntem tot timpul la acelaşi nivel de încordare spirituală. O simplă observaţie ne poate arăta că tendinţele care însufleţesc viaţa sufletească se găsesc, într-un ***moment*** sau altul, în diferite grade de activare. După ele se poate măsura şi sănătatea noastră psihică. O primă etapă ar fi starea de latenţă : dispoziţii vagi, ***î*** virtuale, promisiuni de realizare, care rămîn în stare de proiect inconştient. Un grad mai ridicat de tensiune e acela în care (tendinţele se transformă în cuvinte interioare. Nu e vorba încă de realizarea propriu-zisă, de ac- ; ţiune făcută «din fapte, din gesturi, ci de un limbaj interior, în care individul îşi povesteşte sie însuşi ce are de făcut. Vorba şi anexa ei, imaginea, înlocuiesc ca derivativ acţiunea. Ea e o promisiune de a face. în acelaşi timp,. e o reprezentare mai mult sau mai puţin concretă a activităţii.

Urmînd scara ascendentă a intensificării tensiunii psihice, ajungem la un alt stadiu: acela al dorinţelor şi» eforturilor pe care Janet le consideră ca jumătăţi de realizare.

în fine, deasupra tuturor vine săvîrşirea propriu-zisă. Ea satisface tendinţa primitivă şi pune capăt latenţei, vorbei interioare, efortului şi dorinţii.

Sănătatea sufletească supremă se întrupează numai în acest grad de tensiune, care e realizarea. Bolnavii, deprimaţii nu cunosc deliciile precise, savoarea robustă, suculentă a vieţii de acţiune. Numai oamenii tari o cunosc. Ei singuri ştiu gustul sentimentelor de plenitudine, de satisfacţie, de libertate, de bucurie care o însoţesc. Ceilalţi se frămîntă în spasmurile neputincioase pe oare le dă orice neizbutire : sentimente de lipsă, de spaimă, de oboseală, de proprie indignare.

Sănătatea sufletească desăvîrşită, reprezentată de ultimul grad de tensiune, se caracterizează printr-o perfectă funcţionare a ceea ce Janet numeşte „la fomction du real", adică adaptarea, ajustarea exactă la realitate.

„Omul evoluează veşnic, spunea el, şi de aceea trebuie oa în fiecare moment al vieţii să îndeplinească un act nou, să se menţină într^un acord permanent cu realitatea schimbătoare. E uşor de observat că operaţiile pur mintale, amintirile fără aplicaţie practică, reveria, raţionamentele gratuite aparţin unui nivel inferior de activitate şi că aceste operaţii devin dificile de îndată ce se găsesc în legătură cu o acţiune executată în mod real.

Credinţa în realitate se leagă direct de execuţia voluntară... Trebuie să mai ajutăm* la aceste acţiuni complecte ***sentimentul momentului prezent.***

Fără îndoială nu toate persoanele sînt în stare de a forma această noţiune a prezentului : ea nu aparţine decît indivizilor capabili de a construi amintiri şi de a le clasa. Dar astfel de spirite au nevoie de un semn pentru a aplica evenimentelor noţiunea de prezent şi ele întrebuinţează în acest scop tocmai caracterul complect şi real al actului săvîrşit : azi se deosebeşte de ieri printr-un coeficient mai ridicat de acţiune.

în fine, a şti să te bucuri de prezent, de ceea ce e frumos şi bun în el constituie o operaţie mintală foarte apropiată de atenţia la realitate/'

I* Desigur *adăugăm;* „ajutăm" e un franţuzism scăpat în ,\ grabă.

Aşadar, oa să rezumăm pe psihologul francez, sănătatea sufletească se măsoară după gradul de încordare psihică, de la simpla latenţă, la vorba interioară, la dorinţă şi pînă la acţiunea complectă şi propriu-zisă. Aceasta din urmă, caracterizată prin ***funcţiunea*** realului, prin credinţa în realitate, formează maximum de energie. Un om e cu atît mai sănătos, cu cît se confundă cu realitatea, cu cît crede în ea. Din contra, visătoria stearpă, subiectivismoil, aoalismul, introspecţia înseamnă o fază inferioară din punctul de vedere al tensiunii.

Cetiţi acum romanele lui Thomas Hardy. Ceea ce impresionează brusc încă de la început e lipsa totală de egotism. Autorul nu-şi pândeşte viaţa interioară cu acea stranie ipohondrie a lautoanaliştilor, gelos de toate transformările fugitive ale sufletului său. El nu e îndoit, întors, înăuntru către viaţa interioară oa să-şi măsoare senzaţiile, să-şi scurteze emoţiile, să se lase dus de valul molatec al unui vis necurmat.

Sufletul lui Thomas Hardy e proiectat în afară, funcţiile sale perceptive sânt îndreptate ca o lunetă de observaţie asupra lumii exterioare, Romancierul englez, prins de o obsedantă curiozitate a exteriorului, pare că a uitat complect eul său.

Exteriorismul e facultatea principală a lui Thomas Hardy. Natura, oamenii, arta, în fine, viaţa în general îl pasionează pînă la complectă uitare de sine. E ca un om care, ieşind în cerdac oa să privească o procesiune în stradă, rămâne acolo ceasuri întregi şi, urmărind celelalte mişcări ale străzii, uită, complect că a început un lucru în casă.

Dacă ar trebui să definim prin contrast, am indica pe Mauriice Barres, cu al său „culte du moi", pe Marcel Proust ori pe Amiel, veşnic proiectaţi înăuntru, oa pe caracterele exact antipodice lud Thomas Hardy.

Theophile Gautier, exasperat de filosofia kantiană, care nega cunoaşterea deplină a realităţii, a spus indignat cu naivitate de (artist, puţin deprins cu elucubraţiile speculative : „Je suiş un homme pour qui le monde exterieur existe". Voia să spuie prin aceasta că singurele sale bucurii îi vin din afară : culori vii, sunete mlădioase, acorduri fericite între ele, şi nu din schimbările capricioase, întunecate de Misteţa dispoziţiei sufleteşti.

Un om bine dispus e un om oare se uită pe sine. Acesta e Thomas Hardy. Consideră cu atâta simpatie curioasă orice fenomen din realitate, îi prinde secretul existenţei sale cu aşa precisă ghicire, încît starea de spirit a romanelor sale sau, în termenii lui Janet, tensiunea sa sufletească e aşa de ridicată, de entuziastă, că parcă ar fi într-o stare foarte apropiată de aceea pe care, noi ceilalţi muritori, n-o avem decât în momentele de la începutul beţiei ori în primele faze ale dragostei, când ne îndrăgostim de tot universul, când totul ne apare interesant, simpatic.

Ca nici un alt scriitor, Hardy, aşa de amorezat de realitate, îşi stimulează cetitorii. El are virtuţi analoage cu ale stricninei, specificul nervos care ridică tonalitatea sufletească a deprimaţilor până la interesul lumii exterioare.

Valoarea romanelor lui Hardy e înainte de toate terapeutică. Igiena sufletească ni le recomandă ca pe un excelent tonic.

E alşa de evident raportul realita)te=sălnătate, încât e de ajuns ca să scadă oricât de puţin tonusul vital pentru ca să ne dezinteresăm de ceea ce ne înconjoară, pentru a ne adânci, ipohondri sumbri, în toate simptomele, reale ori fictive, ale vieţii interioare.

Din această excelentă sănătate reiese la Thomas Hardy, alături de exteriorism, şi morala sa. Realismul presupune altruism. A te interesa de ceea ce te înconjoară înseamnă a te transpune în alte stări de spirit şi a uita pentru moment pretenţiile, veleităţile, aspiraţiile proprii.

Inspirată de un ipocrit spiritualism, morala a eliminat multă vreme, cu dezgust şi indignare, igiena. Dar dacă morala înseamnă poate, înainte de orice, sinceritate, trebuie să privim lucrurile în faţă şi să întronăm, fel acolo unde trebuie, igiena — adică sănătatea.

Adevărul e că nu poţi fi perfect moral fără a fi perfect fericit, vreau să zic sănătos. De îndată ce-ţi lipseşte ceva, începe pizma, gelozia, invidia, răutatea. Insuficien-

ța, care în societate produce revoluții, poate pregăti și în psihologie morala viitoare. Ea nu poate păstra, însă, pe cea prezentă. Acest lucru nu l-au înțeles bine decît doi bolnavi : Nietzsche și Guyau. Guyau, cu umilință și resemnare, Nietzsche, cu aroganță și delir, acești doi clienți de sanatoriu ne-au predat secretul lor, cîștigat după o justă echivalență, care dă măcar gîndire acelora care nu pot avea viață. Ei ne-au învățat, oonjurîndu-ne —. spre binele nostru — să ne conformăm, că bunătatea, altruismul, devotamentul reies dintr-o excelentă construcție organică. Nu știu cine spunea : e greu să fii drept fără o excelentă digestie. Adevăr de maestru de gimnastică, totuși adevăr.

Acel „trop plein de vie" singur ne poate da, alături de funcția realului, și generozitatea. Nu poate exista simpatie pentru alții cînd trupul e înfiorat de febră ori străpuns de junghiuri.

Thomas Hardy, însă, e așa de sănătos că iubește nu numai oamenii cu infinitele lor diversități, fiecare ou specificul său, dar animalele, insectele, natura, obiectele neînsuflețite.

Simpatia sa, ca și viața se revarsă din veșnice excedente, din prisosuri neutilizate : un nabab miliardar care cheltuiește fără grijă pe orice, pe nimic, fiindcă știe că n-o să sărăcească niciodată.

Guyau a visat o morală fără obligație și fără sancțiune, o morală care ar reieși nu din articolele codului penal, și nici din canoanele opiniei publice, care blamează cu regulă și metodă și recompensează la fel, dar dintr-o exuberanță, dintr-o izbucnire de viață și de tinerețe oare? nu poate fi decît bună, generoasă, fiindcă provine dini energii de lux, din rezerve indiferente egoismului propriu, deplin săturat.

La aceeași morală subscrie și Thomas Hardy. De aici, păgînismul, naturismul său. Oa și Rousseau, el detestă societatea și civilizația. Omul naturii e brutal, dacă vreți, dar nu e pervers. Natura, adică viața, cînd e intensă, nu poate să nu fie și generoasă. Nu mai e nevoie atunci de legi, de oprimare, de obligații, de sancțiuni. A stăvili viața prin artificiale legi sociale e o crimă. Mai devreme ori mai tîrziu, ea izbucnește, sfarmă și-și face loc.

Societatea diformează. Ea creează conflicte dramatice, muitilînd inconștient vlăstare de viață așa de curate, așa de plăpânde, așa de suave, cum e Tess d'Urberville.

Alee d'Urberville, seducător cinic, egoist impudic, e mesagerul moralei sociale. Tess e imaginea răzlețită a bunătății naturale. Perfecțiunea îi vine din natură, și tocmai de aceea societatea, cu legile grosolane, n-o pricepe și o elimină.

Păgînismul naturist, caracteristic moralei lui Hardy, e vizibil peste tot. Iubește natura și o descrie cu o pasiune de citadin, care e silit să trăiască departe de ea. Romanele sale sînt rurale. Aproape toate se petrec într-o singură provincie, în Wessex. Regionalismul său e semnul după care-i putem interpreta sufletul —, acel suflet pe oare nu l--a înălțat ca pe un idol, pe care, din contra, l-a neglijat, voit, pînă la negație, ca pe un neînsemnat detaliu în restul naturii, acordîndu-i aceeași însemnătate ca celorlalți oameni, cîmpiilor, insectelor, munților și văilor și, poate, ceva mai puțină ca tuturor acestora.

Pe cetitorul de rînd, ca și pe cel cult, îl impresionează fatalitatea oarbă oare urmărește eroii romanelor lui Hardy. Nu există nenorocire de care divina Tess d'Urberville să fi fost ferită. La urmă, după ce-și pierde onoarea și iubirea, ajunge și la eșafod. In alte românie, ca în ***Primarul din Casterbridge,*** în ***Obscurul Jude,*** în ***întoarcerea la locul natal,*** același lucru. Eroii marelui romancier englez sînt urmăriți de un implacabil destin. Cîteodată Hardy se apropie de neverosimil prin soarta aspră pe care o dăruiește personagiilor sale.

Viața eroilor de roman formează ea însăși o problemă literară. Se pot face și aici clasificări și delimitări.

A. Thibaudet distinge undeva trei tipuri de eroi : eroi dominați de ***întîmplare*** (tipul Ponson du Terrail, unde cele *mai* extravagante aventuri, căzute ca din cer, schimbă veșnic, oarecum din afară, din lumea evenimentelor, viața personagiului), ***eroi cu soartă*** (tipul Dumas-pere, unde capriciul evenimentelor e influențat pînă la un punct și de caracterul personagiului), în fine, ***eroi cu***

destin (tipul Tolstoi, Flaubert : ***M-me Bovary*** aba, în oare totul e determinat de psihologia omului, de structura sa sufletească).

în care categorie trebuie să-i aşezăm pe Hardy ? Credem că în aceea intermediară, a eroilor cu soartă. Personagiile sale au desigur o psihologie remarcabilă, caractere tari, bine desenate. Ele sînt, însă, mai totdeauna produse naturale, spontane, în luptă cu prejudecăţile sociale şi modificate de acestea. Sînt firi blînde, idealiste, pe care mediul social le distramă. Hardy nu e indulgent cu oamenii pe care-i creează. Evenimentele sînt, de obicei, mai tari ca dînşii. De aici fatalismul său. Dar acesta nu e pesimism şi nu contrazice deloc sănătatea romanelor lui Thomas Hardy.

Un om sănătos, normal, e foarte aproape de religiozitate. Nu există popor tînăr fără religie. Insă aceasta e o interpretare a vieţii, deci a destinului. Grecii, poporul echilibrat, normal prin excelenţă, au agitat problema fatalităţii mai mult ca oricine.

Euripide sau Eschil nu erau, desigur, produse de decadenţă.

Frica de viaţă, frica de fericire, mai ales cînd e vorba de fiinţe nevinovate, inocente în lupta cu un cerc social, e normală. Ea se poate transforma chiar într-o interpretare religioasă a soartei, în ideea că nenorocirea, oa şi fericirea, fac parte din lumea aceasta.

Nu trebuie să mai uităm că Hardy e protestant. Nicăieri ca în această religie nu se vorbeşte mai mult de predestinaţie.

Fiecare din oameni iare un rol anumit, pe care trebuie să-1 joace pînă la epuizare şi de care nu poate fi scutit cu nici un chip.

înfricoşarea morală compensează astfel păgînismul lui Hardy. Ea e filosofia obişnuită a omului normal, fără să fie beoţian.

Ea nu dezminte latitudinea morală obişnuită a majorităţii scriitorilor englezi : realismul .moral, adică subordonarea la natură, temperată de religiozitate şi inchietu-

In această viaţă proaspătă, candidă fără puerilitate afectuoasă fâră sentimentalism, intimă fără f a m S tate .nare ce căuta aterffltetea egotismului său a ***m^nS^*** M latin, mai ales francez.

Romanele lui Hardy sînt lundle fără grijă, de vacantă plina de soare, ale literaturii. vacanţa

1925

E greu de găsit în literatura europeană comtemporană o personaliitate mai discutată. Aici, admiratori fervenți, discipoli creduli pînă la religiozitate : e cazul lui Jacques Riviere şi a multora din grupul ***Nouvelle revue frangaise.*** Dincolo, duşmani implacabili, livizi de ură şi de dispreț, cum e bunăoară Henri Massis. Pe de o parte, unii îl anunță în Gide una din cele mai adînci conştiințe morale ale timpului, pe de altă parte, în celălalt lagăr, alții care-l denunță ca pe un alt Socrate modern, cu spiritul satanic, imoral prin excelență, ca un corupător cinic al tineretului.

Motivele acestor atitudini, pe cît de fantastice, pe atît de opuse, se găsesc pînă la un punct în însăşi opera lui Andre Gide. Oricine vrea să-şi facă o idee generală despre opera acestui scriitor, dacă nu o adînceşte după un contact de ani de zile, printr-o inițiare veritabilă, rămîne profund nedumerit.

Contradicția părților care o compun, contradicția anume voită, urmărită parcă cu voluptate, e ceea ce poate constata mai întîi oricine. Nicăieri nu va putea găsi cineva un dualism constitutiv, organic întregii opere, ca în doctrina lui Andre Gide.

Pe prima pagină a unei mici crestomații a bucăților sale cele mai caracteristice se găsesc ca moto următoarele cuvinte : „Les extremes me touchent".

Iată cîteva din aceste contraste. Mai întîi, unul temperamental ereditar : se ciocneşte în Gide omul de nord cu omul de sud. Mama e normandă, dar tatăl din Languedoc. Febrilitate, senzualitate, imaginație, cu un cuvînt, apanagiile meridionalului sînt ținute în frîu, combătute de ponderanța, reflecția, prudența septentrionalului. Apoi educația. De la mama catolică a învățat ideea de autoritate şi infailibilitatea dogmei, dar şi spiritul iezuit de convenție şi de ipocrizie ; de la tatăl protestant, individualismul dus pînă la anarhia sufletească, viața interioară, seriozitatea, spiritul moral. Cîteodată chiar puțin filistinism, puritanismul moravurilor.

Acestui conflict între două secte ale aceleiaşi credințe i se adaugă un altul, între două religii în adevăr antipodice.

Cîteodată, A. Gide pare încarnarea celui mai pur păgînism.- Grecia antică şi idealurile ei sînt proslăvite. „Că omul e născut pentru fericire ne învață cu siguranță întreaga natură. Numai sforțarea către voluptate fecundează planta, umple stupii cu miere şi inima omului de bunătate." S-ar zice un vers din Lucrețiu. Dar mai departe, cititorul are dreptate să nu mai priceapă nimic cînd citeşte : „il s'agit de contempler Dieu du regard le plus clair possible et j'eprouve que chaque objet de cette terre que je convoite se fait opaque, par cela meme que je le convoite et que, dans ceit instant que je le convoite, le monde perd sa transparence, Dieu cesse d'etre sensible â mon âme et qu'abandonnant le createur pour la creature, mon âme cesse de vivre dans reternite et perd ipoissession du royaume de Dieu". Dacă n-am şti că autorul e Gide, am zice că e Sf. Tereza. Lucrețiu şi Sf. Tereza : nimeni nu va nega că sîntem în fața unei bizare compoziții sufleteşti. Puritan şi voluptuos.

Să mai amintim şi de alte contradicții mai mărunte din această operă ? De pildă, de aceea între naționalism şi internaționalism, între doctrina care recunoaşte specificul național al operei şi cealaltă care vorbeşte de necesitatea influențelor internaționale, de depăşirea granițelor culturale şi de adaptarea la spiritul continental ? Sau de teoreticianul care declară opera de artă perfect inutilă, străină de aspirațiile morale şi sociale, şi de ace-

laşi teoretician oare arată magistral cum opera de artă e subordonată idealurilor sociale ale publicului, atunci cînd spune aşa de minunat că „roeuvre d'art est une fiatterie" ?

Toate facultăţile sufleteşti ale lui A. Gide sînt duble : cuprind în ele, în orice moment, teza şi antiteza. Creştin şi păgîn, catolic şi protestant, cast şi voluptuos, naţiowalist şi internaţionalist, orgolios şi umil, A. Gide prezintă exagerat pînă la simbol peisajul acelor disocieri de personalitate care par a constitui caracterisitica omului contemporan, complex pînă la anularea caracterului.

Acţiunea unifică în fiecare moment, pentru că nu-i e dat să aleagă. Intelectualitatea, din contra, împrăştie şi diversifică, justificând şi tranispunîndu-se în fiecare stare de suflet pe care şi-o închipuie. Omenirea, cu cît e mai intelectuală, cu atît se îndepărtează mai mult de caracterul tip, vreau să zic latin, simplist şi oţelit, decis veşnic fără alegere, minat de un singur principiu.

Din acest dualism reiese la Gide o permanentă ezitare între alternative egal de dorite. „N-am ştiut niciodată să renunţ la nimic." „Tot ce-mi pare delicios mine ostil." „N-am avut niciodată o fericire pe care raţiunea mea isă nu o dezaprobe." Contradicţia sa interioară îşi caută şi găseşte afinităţi în istoria literară. In primul rînd ou Baudelaire, a cărui frază vestită o citează veşnic: „ii y a dans tout homme deux postulations simiultanees: une vers Dieu, l'autre vers Satan".

Oricît ar fi de unitar un caracter, el nu poate scăpa contradicţiei, fiindcă sufletul omululi nu e o ecuaţie, matematică. Dar contradicţia normală e ***succesivă :*** voi face. mîine ceva care să combată ce-am făcut azi. E rar, extrem de rar, ca un om să se contrazică ***simultan.*** A. Gide concepe însă perfect această contradicţie simultană. Aid stă şi predilecţia lui pentru Dostoievski, prin care sna definit într-o carte de critică. Stavroghin din ***Posedaţii*** spune undeva : „Pot, după cum am putut totdeauna, să simt plăcerea de a face o acţiune bună. Dar în acelaşi timp simt la fel plăcerea să fac o acţiune rea." Şi Gide îşi însuşeşte această neînţeleasă particularitate a oaracterului rus.

Discontinuismul moral, bazat pe un organic dualism, reprezintă la Gide acelaşi caz de conştiinţă cu ceea ce numea M. Proust : „Ies intermittences du coeur" şi justifică în ordinea morală şi literară discontinuismul filosofic, antideterminist şi liberator, fundat pe autonomia voinţei şi reprezentat de Renouvier, Boutroux şi Bergson.

E firesc astfel ca Gide să aibă antipatie pentru caracterele prea hotărîte, unificate, simpliste, excesiv desinate printr-o exagerată abstracţie, aşa cum au făcut Corneille ori Balzac. A. Gide vrea în literatură, ca si în viaţă, mai multă fluiditate, mai mult vag, mai mult neaşteptat. Sufletul i se pare mai mult o schiţă decît un tablou isprăvit.

Cînd e vorba de săvîrşit o acţiune, nehotărîrea aceasta devine aproape dureroasă : A. Gide a apărat ideea de permanentă ***disponibilitate,*** fiindcă fiecare din noi simte nevoia să-şi teoretizeze slăbiicdunile. El n-a făcut niciodată parte din vreun partid ori clică. N-a apărat constant nici o dogmă. A fost puţin timp simbolist pe lîngă grupul ***Mercure de France,*** dar l-a părăsit repede. S-a afiliat apoi la neoclasicismul de la ***Nouvelle Revue frangaise,*** dar, după oum spune el însuşi, l-a părăsit tocmai cînd a simţit că începe să aibă influenţă asupra lui. Are o groază teribilă să se decidă, să se fixeze, să se limiteze. H. Massis îl defineşte : „l'homme qui se refuse" ***(Jugements,*** voi. II). O idee nu-l atrage decît numai fiindcă trezeşte altele. După cum spune discipolul său Jacques Riviere : „Une idee, pour Gide, e'est surtout pluisieurs autres" ***(Etudes).*** El singur mărturiseşte : „Mi-e frică să nu mă compromit, vreau să spun să nu limitez prin ceea ce fac ceea ce aş putea face, mi-e frică să mă gîndesc că fiindcă fac lucrul acesta nu voi putea face pe celălalt". Din aceeaşi cauză ne spune în altă parte că iubeşte mai mult foamea decît mînoarea, din aceeaşi cauză ne declară că în loc să facă singur o acţiune, preferă să împingă pe alţii s-o facă.

Din acest punfct de vedere, ideea de disponibilitate ia la Gide o semnificaţie geografică. Nici un francez cu oroa-

rea caracteristică a rasei n-a iubit călătoria ca el, tocmai ca să nu se fixeze. Cum zice Francis Jiammes :

Gide qui toujours flotte et revient d'Italie.

In ultimele sale opere, în special în ***Les Caves du Vatican,*** disponibilitatea se transformă în ***imotivare.*** De la starea de suflet care admite toate motivele, care ezită între toate, neştiind să .aleagă nici unul, pînă la aceea care admite că se pot comite acţiuni complet gratuite nedeterminate de nimic, e numai un pas. A. Gide spune undeva : „L'homme, c'est ranimal capable d'une action gratuite". în ***Les Ccmes du Vatican,*** eroul principal Lafcadio comite o crimă iiemoitivată': azvîrle pe un călător oare stătea în faţa lui pe fereastra trenului numai din exces de viaţă. Comite o crimă fiindcă era bine dispus. Dealtfel, după el, răul, ca şi binele pot fi făcute complet dezinteresat, complet gratuit : „Le mal, ce qu'on appelle le mal, peut-etre aussi desinteresse, aussi gratuit que le bien. On le fait par luxe, par besoin de depenser, par jeu." E tocmai cazul lui Lafcadio. din ***Les Caves du Vatican.***

Un spirit sfîşiat în direcţiuni contrare pînă a nimici între ele toate pornirile, un suflet aşa de neutralizat încît pare nemotivat, incapabil de credinţe, măcar de năzuinţi tari, veşnic disponibil fiindcă nu se determină la nimic din frică de limitare, aşa de neutralizat încît apără şi susţine nemotivarea, nu poate fi un creator. Spiritele fecunde au la bază o structură simplă şi unificată. Dar Gide n-are tocmai aceasta. De aici ***sterilitatea*** sa literară. Ceea ce confirmă această neputinţă de creaţie e ascendentul pe care-1 exercită asupra sa „figurile colosale" ale marilor creatori : Dickens, Tolstoi, Fielding, Goethe, Dostoievski. Neputincioşii adoră forţa. Jacques Riviere, care prezintă atîtea afinităţi cu maestrul său, blazat de romanele anemice de autoanaliză cerebralizată, în genul lui ***Dominique*** de Fromentin, exclamă : „il nous faut un roman gros coirnme ***Monte Cristo,*** imprime sur du mauvais papier". Chinuit de imaginea marilor romane pline de viaţa faptelor, Andre Gide se munceşte să producă ceva în genul lor şi scrie tîrziu ***Les jaux-monnayeurs.***

Nimeni nu poate suporta la infinit o stare de suflet anarhică. Nimeni nu-şi poate perpetua descompunerea sufletească, lupta şi ciocnirea interioară. Din asemenea zbuciumuri trebuie să iasă o nevoie de ordine, o supunere, o aservire a celorlalte elemente de către unul singur, oare să le domine. Gide a vrut să-şi introducă dis-. ciplină în suflet, impunîndu-şi legea protestantă. Această normă i-o oferea educaţia, atmosfera severă, puritană în care crescuse. Toate instinctele au fost atunci comprimate, inhibiţionate de către curăţenia morală a protestantismului. De la Freud, însă, ştim că orice inhibiţie nu se - exercită, mai ales la naturile vii, exuberante, fără o serie de inconveniente. Tendinţele cărora nu li s-a dat satisfacţie se vor răzbuna mai tîrziu sub o formă sau alta. Că Gide s-a agăţat de această funie de salvare pe care i-o oferea educaţia sa protestantă, de acel „refoulement" al celorlalte tendinţe, ne-o dovedeşte, în primul rînd, clasicismul său. Pentru dînsul, arta clasică e o disciplină severă oare înfrînează toate pornirile, canalizîndu-le într-un 'anumit sens.

Clasicismul suprimă unele impulsiuni şi domină ialtele : „Le classicisme c'est l'art d'exprimer la plus en disant le moins, c'est un art de pudeur et de modestie" ; sau : „Chacun de nos classiques est plus emu qu'il ne laisse paraître d'abord". Clasicismul e o regulă de stăpânire, de ascetism : „Le classicisme est un romantisme dompte".

Dar arta clasică nu e o simplă manieră tehnică, o preocupare estetică pură. Ea are rădăcini adînci în însuşi temperamentul scriitorului, explicînd nevoia de auto-înfrîngere aşa de necesară firii lui Gide : „Mallarme m'ensetigna **â** reporter ***Videe contrainte, si indispensable ă ma nature*** tonte dans l'oeuvre d'art et dans une sorte d'obligation artistique".

Dar cum spuneam mai sus, această înăbuşire a vieţii sufleteşti nu se lasă nerăzbunată. Disciplina severă nu poate suprima complet impulsiunile. Cel mult le ***derivă,*** dînd un alt curs, o altă ieşire tendinţelor primare.

Henri Massis, într-un remarcabil studiu despre Gide din tomul întîi al operei sale ***Jugements,*** caută să pre-,zinte pe Gide ca pe un spirit diabolic, satanic, înclinat

către perversitate. Massis pleacă de la un punct de vedere moral teologic. Lucrurile nu sînt aşa de simple. In orice caz, ele au o adîncă semnificaţie psihologică. Ceea ce apare drept diabolism e efectul unei derivaţiuni psihice, a unei abateri a vieţii sufleteşti pe o altă cale decît pe cea obişnuită, din cauza comprimării educaţiei sau a unor convingeri raţionale. Intr-un epdsod din ***Les faux-monnayeurs,*** ultimul său roman, A. Gide ne prezintă cazul unui copil cu asemenea vicii, tratat după metoda psihanalitică. Se vede că doctrina lui Freud îl preocupă.

Gustul său pentru straniu, pervers, se explică prin această derivare. Freud ne învaţă că nesatisfacerea, comprimarea instinctului sexual aduce cu ea transformarea acestuia în derivative spirituale : artă, religie, morală. A. Gide este de aceeaşi părere : „A l'origine de chaque reforme morale, nous trouvons itoujours un petit mystere physiologique, une insatisfaction de la chair, une inquietude, une anomalie".

O mulţime de preferinţi, de înclinaţii ale sale confirmă această diagnoză. Printre altele, ***curiozitatea.*** Numai un protestant ţinut multă vreme departe de viaţă şi de misterele ei poate arăta o asemenea lăcomie de cunoştinţă. E cunoscută curiozitatea fetelor bătrîne sau a domnişoarelor de pension prea claustrate. Gide, căutînd să cîştige un timp pierdut prin interdicţiile unei educaţii prea severe, vrea să cunoască totul : stări de suflet, peisaje, locuri, popoare, dar mai ales aspecte rare, misterioase, din acelea care se ascund. Copilului căruia i s-au acoperit o mulţime de lucruri multă vreme i se pare că totul conspiră ca să-1 mistifice, să mascheze fenomenele. El vrea să afle totul, să ştie totul. „Assumer le plus possible d'humanite", iată strigătul lui Gide.

O altă preocupare care trădează caracteristica de mai sus e aspiraţia lui către ***sinceritate.***

In adevăr, sinceritatea nu devine o valoare decît pentru un om silit să mintă, după cum libertatea nu devine o valoare decît pentru un arestat. Protestantismul în Franţa nu e o religie oficială, ca în Germania. E o simplă sectă minoritară şi persecutată. Dar o sectă persecutată nu se menţine decît printr-o serie de măsuri riguroase. Nu e permisă nici o slăbiciune. O serie întreagă de principii de etică întunecă adevărul. Cînd protestantul pierde credinţa, el vrea să înţeleagă, să priceapă adevărul, vrea să aibă o conştiinţă veridică pe deasupra minciunilor anume ticluite, a credinţelor ipocrite. El simte o sete de cinste şi sinceritate. Omul oare şi-a refuzat, care şi^a alungat oa nefaste atîtea stări sufleteşti din conştiinţă în numele moralei, în ziua cînd deschide ochii mari şi înţelege, recheamă toate sentimentele şi pasiunile nedreptăţite, le încetăţeneşte în suflet, le dă drept de viaţă. Sinceritatea, care după Gide înseamnă dreptul de a gîndi şi simţi ***orice,*** chiar şi gînduri stigmatizate ca criminale, e problema centrală a conştiinţei sale. Il preocupă peste tot. O găsim ca o obsesiuine şi la discipolii săi. Intr-un articol din ***Nouvelle Revue frangaise*** (1912), intitulat ***Sur la sincerite envers soi-meme,*** Jacques Riviere defineşte sinceritatea ca şi Gide : „Etre sincere, c'est ne point choisir, c'est avoir toutes les pensees". De aici o profundă toleranţă nu liumai faţă de pasiuni, dar şi de viţii, şi încă o indulgenţă totală, întîlnită numai la ruşi, faţă de decăderea totală. Mi se pare chiar o atracţiune către decădere.

Un ziar englez spunea despre A. Gide că e un geniu ratat. Desigur. Dar aceasta tocmai din cauza profundelor nieregularităţi din sufletul său, neregularităţi care îl indică însă oa pe reprezentantul haosului actual, fiindcă se potriveşte cu el prin complexitate şi contradicţie. In fond, Gide face parte din marea familie de reformatori ad individualismului oferită de protestantism : Luther şi Rousseau. Un critic german îl consideră ca un revoluţiohiar.[1] El mu ne dă o morală nouă, dar prepară terenul pentru una oare va veni. E apostolul provizoratului postbelic, al perioadei de răsturnare a tuturor valorilor în aşteptarea altora. Ca să poţi crea o morală nouă trebuie ca deocamdată să nu ai nici una. „Il faut etre sans loi, pour eoouter la loi nouvelle", scrie el, şi indică schiţa unei morale actuale pentru timpuri tulburi. E aceea bazată pe ideea sincerităţii totale, a legitimării oricărui act sufletesc, voit ori dorit, adevărat, după legile organice.

[1] **E. Curtius,** ***Uber Andre Gide, Neue Rundschau,*** **1922.**

Morala veche avea la bază întotdeauna un principiu, o* dogmă, o prejudecată, adică o ipocrizie. Orice imperativi categoric ni se impune din afară, ne sileşte să primim un adevăr oare nu ne convine decît în parte, pe care nu l-am creat cu resurse proprii, pe care, adeseori, organismul' nostru îl refuză. Gide vrea justificarea oricărui gest,' exprimarea oricărui gînd : anarhia totală. Se înțelege că aceasta e imposibil, deoarece nimeni nu poate trăi moral fără să *aleagă* ceva, fie acel ceva chiar răul. O morală care admite totul implicit suprimă totul. E o doctrină de-viață scurtă, expresia primei reacțiuni contra principiilor,, prejudecăților, ipocriziilor. Cum am mai spus, e un provizorat moral. In orice caz, ea nu e lipsită de un anumit eroism, de o anumită grandoare. Ea dizolvă filistinismul; mincinos, cu virtutea sa adeseori suspectă. Reabilitând păcatul, el aduce un suflu de nou creştinism, de adevărat creştinism : acela care iese victorios şi pur după ce a epuizat adîncurile abisurilor.

Numai despre un om cu experiență, ros de viață şi de\ grozăviile ei, se poate spune că e moral. Candoarea e nesigură, fiindcă conține în ea atîtea posibilități misterioase despre care nu putem şti niciodată unde vor duce. O femeie de treizeci de ani pocăită e mai morală ca o fața de optsprezece ani care n-a avut ocazia să păcătuiască.

Thomas Mann observă undeva că toți marii moralişti au avut o viață plină de vițiî şi greşeli, iar în aceeaşi ordine de idei, Rathenau spune undeva că americanii nin sîn»t interesanți fiindcă n-au păcate. Aceste observații oon-J firmă cele de mai sus. Americanii sînt ca fecioarele:) misterioşi. Nu poți şti de oe sînt capabili într-o zi. Ei au| crima înainte. Ea îi pîndeşte. Inspiră mai multă securitate! ruşii, care au răul în urmă.

1926



NOTE DESPRE RAINER MĂRIA RILKE

O informație oarecare de gazetă ne anunța că poetul Rainer Măria Rilke a murit de leucemie, în castelul în care se retrăsese. Notița e pură şi simplă, fără semnificiație. Atîtea adevăruri care mişună în jurul nostru sînt inconştiente de simbolul lor ! Gazetarul care a inserat faptul divers nu-şi dă seama că rîndurile lui iau proporție de teorie estetică. E ca şi cum un negustor ar înveli peştele pe care-1 vinde în manuscrise de autor celebru. (Lucrul s-a întîmplat.)

Leucemia (excesul globulelor albe) era ,,boala" lui Rilke. Dacă au mai avut-o şi alții e o întâmplare. Era numai boala acestui palid, eterat şi îngeresc trubadur. Versurile Sui sînt ale unui poet fără sînge. O idee obsedantă a lui Rilke era aceea că fiecare trebuie să moară de moartea lui proprie. Acei oare i-au surprins sfîrşitul povestesc că poetul refuza medicamentele ultime, fiindcă voia să moară de moartea lui, nu de aceea a medicinii. Dar Rilke a uitat f|ă gîndeaseă (cine ştie ?) că poeții mor, dar mai ales trăiesc prin boala lor. Oricine a cetit versurile acestui cîntareț cu sînge alb îşi dă jeama ce formidabilă explicație a operei sale oferă fiziologia. In acest caz, victoria materialismului e ofensator zdrobitoare cînd gîndeşti că :

Chemins qui rnenent nulle part
entre deux pres,
que Von dirait avec art
de leur but detournes.

Chemins qui souvent n'ont
devant eux rien d'autre en face ;,
que le pur espace
et la saison.

(Vergers)

n-au fost scrise decît fiindcă globulele albe întreceau pe
cele roşii cu cîteva milioane ! Dar iată că limfatismul se
găseşte aici în corelaţie strictă cu genialitatea. Rarefacţia*
vitalităţii dă poetului o altă cunoaştere, prin care surprins
de necunoscutului nevăzute raporturi. Este atîta imate-,
rialitate, atîta puritate în poezia lui Rilke, că nu poate;
fi decît urmarea directă a unei naturi despămîntenite,;
uşurate de.lestul trivial al trupului, de sanguinitatea vio-
lentă, de exuberanţa indiscretă a vitalităţii organice. ***O'***
altă dozare a sângelui : o altă poezie.]

Rilke a fost o umbră chinuită şi rătăcitoare. Căci p<K
etul a păstrat în el atît minim de viaţă, cît a trebuit ca
suferinţa să fie încă posibilă. Pe nici unul din punctele j
globului nu-şi găsea odihna. A aspirat către misticismul \
Moscovei care odată ajuns i-a făcut indispensabilă gra^-
ţia senzuală a plasticii pariziene. S-a alipit atunci un mo-
ment , de Rodin, căruia i-a servit drept secretar. Apoi]
Roma, Munehen, Copenhaga, care prin ceţurile ei, ca prin]
ochelari fumurii, îi apăra ochii delicaţi de lumina sudu-J
lui, care răneşte şi orbeşte. Dar fiecare din acestea, odată 1
atinse, îi deveneau insuportabile şi odiseea reîncepea.!
Boala constitutivă, preparată, după cum ne-o spune el în-1
suşi, de strămoşi, zeloşi în a se păstra debili, a oprit dez-j
voltarea normală. Rilke a rămas tot un copil. Sînt preci-1
pitate care introduse în momentul fermentaţiei opresc 3
alcoolizarea vinului şi—1 păstrează multă vreme dulce cal
un sirop ; sînt boli oare ne eternizează mereu la vîrsta de]
optsprezece ani. Bolile acestea, care întîrzie maturitatea, 1
fac pe poeţi. * 1

Se ştie de mult că naltura copilului şi a poetului sînti
înrudite. Şi unii şi alţii se joacă inocent. De cîtăva vreme,!
însă, constatarea a fost confirmată experimental. Un psi-i
holog german, Jăensch, a arătat că, pînă la 12 ani, ima-i
ginile copilului sînt total deosebite de ale adultului. Alei
celui dinţii sînt extrem de subiective, halucinatorii, bîn-|
f'tuite de visuri mistice, monstruoase, de vedenii înfricoşa-
toare ori fantaste. Abia icînd se formează, odată cu ma-
turitatea, controlul logic, conceptul şi abstracţia, cînd se
•.formează funcţiunile obiective, aceste vedenii sînt îim-
'* prăştiate, dizolvate de confruntarea cu realitatea. Taine
încă spunea despre imagine că e halucinaţie adevărată.
\ Imaginea copilului e mai mult halucinaţie şi mai puţin
„adevărată. Cunoştiinţa copilului e extrem de egoistă. El
crede în plăsmuiri şi le vede peste tot. Dar psihologul
' german, prin migăloase şi răbdătoare statistici, a stabilit
[• că asemenea imagini nu le are numai copilul, dar şi pri-
>. mitivul (şi acesta aşa de chinuit de apariţiuni mistice) şi
\ mai ales poetul. El le-a găsit la Goethe cîteodată şi de
; cele mai multe ori la Novalis.

I Am putea afirma atunci, cu probe experimentale, că
< poetul e un copil întârziat. Un anumit accident, o boală
l, în speţă, opreşte evoluţia normală a sufletului către ma-
turitate, fixîndu-1 în adolescenţă, în candoare şi frăge-
c ztae. Fireşte, oprirea nu.e complectată şi definitivă. Din
•"cînd în cînd, ici şi colo, licăriri de mentalitate adultă se
? ivesc. Această demi-conştiinţă de adult deosebeşte pe oo-
\ pil de poet. Dar efectul ritmului între cele două menta-
' lităţi, care alterneiază rînd pe rînd în oonşitiinţă, e cu atît
: mai preţios din punct de vedere estetic. Conştiinţa cîte-
I odată lucidă a bărbatului oferă un contrast, un cadru, pe
I care sensibilitatea poetului se înscrie mai luminos, mai
Laidoentuat, mai potenţat. Dacă între versuri delirante, ase-
I .mănătoare viselor copilului, se aşterne un rînd de luci-
I ditate, accentul e pus şi rezultatul e cu atît mai plin de
r, caracter. O poezi<e întreagă de vis ar fi monotonă şi de-a
rdreptul puerilă. O licărire de conştiinţă e neciesiară oa să
[ne aducă aminte că avem de-a face cu acel tip specific
I de copil care se cheamă poet, şi nu cu un altul, adică un
|- copil apucat din cînd în cînd de accese de luciditate, să
I ***ne*** aducă aminte că iluzionismul e pînă la un punct con-
I ştient, că poetul ştie că face înadins pe copilul, adică face
î artă.

I". Constatările acestea sînt valabile la mai toţi poeţii.
î La Rilke ele sînt evidente. Sînt oarecum semnificative,
I tipice pentru toată speţa, El e „poetitatea" făcută substan-
, ţă anume parcă să ilustreze teoria.

I",

Rilke e animist. Ca toți copiii, el populează cu viață] misterioasă de poveste universul. El învie sufletul amor-' țit al lucrurilor. Pentru el, fiecare din acestea au biogra-J fia lor. A unora, modestă și retrasă, a altora, simbolică și] eroică. Unul din criticii săi, Wilhetm Michel, observă; „Este un cuvînt pe care-1 întîlnim la Rilke cu o bizară\ frecvență : e cuvîntul lucru. E surprinzător cîte știe Rilke I despre lucruri. Că lucrurile trăiesc se știa și înainte de el,] Dar nimeni n-a îndrăznit să deducă — cu atîta ușurin-ță — această solidaritate de speță care îl face pe Rilke săj trateze lucrurile cu o politeță așa de preventivă. El aref grijă de ele ca de suflete. El le lărgește dreptul la viață\ în dauna hegemoniei umane. El dovedește rudenia noas-: tră cu ele, pe care ieșirea din haosul comun o probează.| El e stăpînul și salvatorul lucrurilor !"

De la această stare de spirit pînă la panteism e nu-1 mai un pas. Rilke îl găsește pe Dumnezeu pretutindeni,! în toate ipostazele universului. El adoră și aspiră smereai^ la contopirea cu marele tot. „Viața mea se îndeplinește^ în cercuri din ce în ce mai largi, oare închid în ele lu-' crurile. Dar poate ultimul cerc nu-1 voi ajunge niciodată.; Mă învîrtesc mereu în jurul lui* Dumnezeu."

Confundarea mistică cu lumea nu suprimă însă caracteristicul artei lui Rilke. Viziunea lui nu devine cenușie, o viziune în care se pierd contururile și aspectele, cum se întîmplă la unii romantici germani, bunăoară lai Novalis. Oricât își dilată sentimentul, el știe încă să prin-i dă caracteristicul. G. Simmel scrie în această privință :| „Artistul poate ceea ce nu poate omul logic : poate lărgi| un concept în toată ambianța lui, fără ca acesta să-și piiar-j dă conținutul". Acesta e tocmai cazul lui Rilke. Fără săi limiteze prin linii marginale, întinzîndu-și simpatia pînăl la panteismul desăvîrșit, el păstrează mereu drepturilej artei care caracterizează.

Și dacă poetul e un anumit copil, copilul tip e copi-J Iul orfan. Cei cu familie, cu ocrotire sînt mai puțin se simt mai puțin copii. Ajutorul părinților le ține loc' de experiență proprie. Complectat ou sfaturi bătrîneștil care-i protejează mereu, ei sînt doar pe jumătate copiii Numai cel lăsat pradă vieții acerbe își simte bine slăbi-?

ciunea și dezorientarea iremediabilă. Acest copil e Rilke. ' El e orfanul abstract :

Ich habe kein Vaterhaus
und habe auch keines verloren ;
meine Mutter hait mich im die Welit hinaus
geboren.

***(Das Buch der Bilder,* p. 38)**

Un astfel de copil nu se poate adapta, nu poate lupta. El se resemnează pasiv. Și lumea iîi apare așa de grandioasă (se știe că proporțiile și distanțele pentru copii sînt mult mai mari ca la oamenii vîrstnici), încît spectacolul vieții îi oferă o veșnică adorație religioasă. ' Copilul trebuie să adore. întîi mama și, dacă n-o are, orice seamănă cu ea. Rilke nu utilizează fenomenele, lucrurile. El nu-și complectează, nu-și întregește, nu-și îngrașă eul cu ele. Tot ce poate face e să le iubească. Dar lucrurile, după cum spune el însuși, după ce îl golesc de iubire, îl azvîrl deoparte. „Odăile mă părăseau de îndată ce-mi era rău, ca și cum s-ar fi temut să fie compromise și amestecate la nenorocitele mele întîmplări. Stăteam jos, și fără îndoială aspectul meu era așa de înfricoșător, că nimic n-avea curajul să fraternizeze ou • mine'. Chiar și lumina, căreia îi făcusem serviciul de a o japrinde, nu voia să știe de mine. Ea ardea pentru ea singură, ca într-o odaie deșartă." El nu ia nimic și dă veșnic. Raporturile lui cu universul nu sînt reciproce, sînt '.'unilaterale : e exploatat ide toată lumea, inclusiv de lucru--riile inanimate, care, după ce-1 absorb, îl .-alungă.

E normal ca un astfel de orfan părăsit să fie mereu |%fricoșat. De. aici, acea anxietate specifică celui care Jâdoră veșnic și nu e iubit niciodată. Și dragostea lui Rilke ^e aceea a unui copil. Adultul iubește de cele mai multe <ori. condițional : iubește dacă e iubit. Copilul n-are însă forgoliu și nu așteaptă răspuns. El își adoră păpușa neînsuflețită și nu așteaptă din partea ei o declarație de goste. Rilke vrea să paralizeze ura naturii și a oame-l'nilor prin dragostea lui nemăsurată, pe care o oferă veș-Iplc orișicui. Insă cine știe dacă îl ascultă cineva, fiindcă "|ragostea care se oferă veșnic nu e luată în seamă. O

simplă lege de economie : prea multă ofertă elimină cererea.

Dar ceea ce nu se desfăşoară în viaţă se derivă în artă. Şi poetul îşi cîntă, ca pentru el singur şi pentru alţii care-i seamănă (şi cine nu-i seamănă în unele momente), infinita lui iubire neasoultată, de ecoul căreia, dealtfel, se dispensează folîind.

Vîrsta poetului e a copilului (a unui anumit). Dar se-; xul lui ? Mai trăieşte în Rainer Măria Rilke şi un suflet ^ de fată.

Mădchen, Dichter sind, die von euch lernen
das zu **sagen,** *was ihr einsam* **seid ;**
und sie lernen leben an euch Fernen,
wie die Abende an grossen Sternen
Sich gewbhnen an die Ewigkeit.

(Das Buch der Bilder, **p. 9)**

O poezie ***Despre fete*** se sfârşeşte cu versurile :

Aus ihrem Leben geht jede Ture
in einen Dichter
Und in die Welt.

(Das Buch der Bilder, **p. 8)**

Structura sufletească a fecioarelor e înrudită cu a poetului. Dacă trebuie formulată scurt, vom spune că lâ| acestea şi la poet sufletul e dominat de acelaşi element; comun : ***presentimentul.*** Fecioarele n^au trăit încă. N-ai în urma lor experienţa, cunoaşterea vieţii, a faptului de' aproape. Din vagi indicii, din instincte nedezvoltate ca; adulmecă abia seria posibilităţilor viitoare, din virtualităţi nepotenţializate, din pasiuni, din iubiri şi uri n-au fost, dar care aşteaptă să fie trăite, ele emit asup: viitorului fragile şi timide ipoteze. Presentimentul e singurul mod dat tinerelor fete ca să cunoască viitorul. El n-au trăit ancă, aşteaptă să trăiască. Ele nu ştiu, dar g cesc.

Dar poetul n-a trăit nici el. Fixat de soartă şi de oameni, printr-o întârziere ân evoluţie, el se găseşte la periferia vieţii. Şi el e proaspăt, curios, neîntrebuinţat de viaţă încă (aceasta durează cîteodată pînă la sfârşitul vieţii), aşteptând mereu miracolul care trebuie să vie. Şi el întrezăreşte abia misterul viitor. Plăpând şi veşnic virtual, exprimă ceea ce nu s-a realizat, substanţa posibilă pe care existenţa n-^a turnat-o încă în forme fixate. „Les plus beaux vers sont ceux qu'on n'ecrira jamais" ; la care poetul răspunde : cea mai frumoasă viaţă e aceea care n-a fost încă trăită. Dacă în relaţiile lor cu lumea exterioară alţii au experienţa ori judecata, ca şi tinerele fete, poetul n-are decît presentimentul :

Ich bin wie eine Fahne von Fernen umgeben.
Ich **ahne** ***die Winde, die kommen, und muss sie leben,***
während die pinge unten sich noch nicht ruhren :
die Turen schliessen noch sanft, und in dem Kaminen,
ist Stille ;

(Vorgefiihl, Das Buch der Biiaer,* p. 49)

Dar din toate presentimentele, cel care-1 stăpîneşte mai mult pe Rilke e acela al morţii. Pe acesta toată lumea îl are, subconştient, de la o anumită vîrstă. Cu atît mai mult însă îl îngrozeşte moartea pe acel care n-a trăit încă. S-a spus că dacă de-a lungul unei vieţi ne-am realizat absolut toate dorinţele, dacă viaţa noastră ar fi epuizat toate temele câte i s-au pus dinainte, moartea ar • veni, firesc şi liniştit, fără groază, la sfârşit, cum vine, seara, nevoia de somn. Aim fi ca acei eroi biblici, încărcaţi de ani, sătui de viaţă, care aşteptau moartea cu seninătate, ca un repaus pe care-1 doreau. Dar acela care a rămas tot timpul în prefaţa vieţii, care a bănuit doar prin presimţiri conţinutul variat şi complex la infinit al existenţei, acela va considera cu atît mai grozavă moar- * tea, cu cît n-a înţeles nimic din viaţă. De aici obsesia morţii la Rilke, ideea că fiecare din noi o are într-insul, • că oricine „îşi are moartea lui", stampilată specific de individul care a fost.

*** Transcrierea versurilor a fost corectată de noi după o ediţie recentă a operelor lui Rilke (Insel-Verlag), eliminîndu-se erorile.**

Alții pot fi poeți, plus un epitet oarecare : poeți de idei, descriptivi, liberi, muzicali, retorici etc.

Rilke a fost „Poetul" prin excelență, a fost numai poet, poetul-poet, dacă se poate zice. Pentru el o poezie a^ fost o teorie a cunoașterii, o etică, o estetică. A fost totul. A creat-o în artă şi a trăit-o în viață. Biografia sa e destinul poetului de totdeauna. Pelerinajul lui dintr-un* loc în altul constituie o veşnică țesătură de reverie. Oa să înțeleagă lumea şi viața, alții au senzații, imagini ori idei. El a avut visul.

Interiorizat în contra vieții, pe care, ca şi poeții indieni, o considera ca pe un .anumit coşmar, Rilke nu primea aproape nimic din <afară, ci doar proiecta mereu. Senzațiile lui nu simt surse de informație, sînt pretexte de vis.

Există în psihologie o lege numită psiho-fizică, după care senzația e un reflex slab al excitației : trebuie să crească în intensitate mult aceasta din urmă, ca să crească puțin şi cea dintîi. Din materialul brut care e excita-; ția, doar foarte puțin se transformă în metalul bun care, e senzația. Rilke contrazice legea-psihofizică. La; dînsul, procesul e aproape invers. Plin de interioritate, i e de ajuns o slabă excitație ca să se declanşeze o întrea-'' gă bogăție dinăuntru. Şi cu cît excitația e mai slabă, cu 5 atît vibrarea interioară e mai puternică, fiindcă nu-i faceî concurență nici o realitate externă, care, impunîndu-seJ constrângător din afară, i-ar turbura visul şi libertatea> lui. Cu această organizație esoterică, e firesc să fi căutat,, din afinitate, nordicii. I-a plăcut mai cu seamă Jacobsen, alt visător al Septentrionului cețos şi, ca să-1 guste, a învățat limba daneză.

Dacă toată problema cunoaşterii exterioare e condițio-J nată la Rilke de reverie **nu** înseamnă că aceasta n-aref disciplina şi logica ei. Ea **nu** e dezordonată şi împrăş-5 tiată.

Poetul ține la o anumită rigoare, la exactitatea visului cu el însuşi. Aproximațiile îl supără. Nu poate iubi| aproximația. In ***Caietele lui Malte Laurids Brigge*** e po-* vestit undeva următorul episod. Poetul Felix Arvers erai în agonie într-un spital. „El murea dulce şi liniştit, şl: călugărița îl credea poate mai aproape de moarte de—

cît era în realitate. Atunci ea strigă cu putere un ordin oarecare, arătînd unde se găseşte cutare obiect. Era o I călugăriță incultă şi destul de simplă ; ea nu văzuse niciodată scris cuvîntul «coridor», pe oare nu-1 putu evita în acel moment. I se întîmplă astfel să zică «oolidor», fiindcă credea că se pronunță aşa. Atunci Arvers respinse **I** moartea. I se părea necesar ca mai întîi să clarifice aceas- | ta. Deveni astfel lucid cu totul şi îi explică că trebuie ***y*** spus «coridor». Pe urmă, muri. Era un poet şi ura aproximația ; sau poate adevărul singur i se părea important; sau poate era supărat că trebuia să capete ca ultimă impresie aceea că lumea continuă să existe aşa de neglijent." ***I*** (p. 245) Arta are pedanteria ei, ca şi ştiința.

Există o radicală opoziție între Valery şi Rilke. Unul cerebral, lucid şi precis, celălalt sentimental, fluid şi mistic. Cu toate acestea, există un element comun între ei : puritatea. Şi opera lui Rilke e poezie pură : nici des-I cripție, nici idei, nici oratorie, nici declamație. Numai acel ritm ou totul interior, acea schemă dinamică, vibrație imponderabilă, de un desen general abia indicat, prealabil " încă oricărei forme, oare, subt imagini şi subt rimă, constituie însăşi esența poeziei. S-a spus, cu drept cuvînt, |;Că Valery e culmea intelectualismului cartezian.

Poetul francez, străin de orice emoție, de orice turburare inconştientă, subiectivă, prezintă doar prin imagini fulgerător de ingenioase anumite raporturi în care |fie, găsesc fenomenele. Totuşi, căutarea „stării pure", subt |* cuvinte şi sentimente chiar, e o cerință mistică. Marii mis- ~tioi medievali, de la Eckhart la Sf. Tereza, iau avut obse- f fila purismului.

Şi Bergson, ecoul lor filosofic actual, cînd caută subt | noțiuni şi cuvinte, subt ce e fixat, realizat, materializat, "'acel „schema dynamique", e aproape de Valery, cu toată ^protestarea acestuia şi a elevilor lui — şi Thibaudet i-a *f*apropiat cu oarecare dreptate unul de altul.

Nimeni, în unele momente, cu toată emoționaliitatea şi ***l***subiectivismul lui, nu e mai aproape de „starea pură" j,ca Rilke. Visul său, degajat de orice materializare, de Şorice balast inutil, reflectează zvîcnirea primară directă, |njealterată a pulsației sufleteşti. Poezia sa se înalță cu- |raită de orice pîngărire obiectivă, imaculată ca o rugă-

ciune adresată dumnezeirii. Cînd abatele Bremond a alăturat poezia de rugăciune, a prins de aproape natura poeziei moderne, în care Rilke intră ca un reprezentant germanic (complicat cu romantismul de peste Rin), în timp ce Valery reprezintă mesajul latin şi francez.

Astfel, poezia modernă se desemnează cu un gest direct al adîncului sufletesc, disociat de alianţele lui exterioare, împreună cu P. Valery (cu ,toate diferenţele lor), pe care l-a tradus în nemţeşte, Rilke e cel mai autentic reprezentant al poeziei aşa cum vrea să fie ea astăzi.

1927

SUFLETUL PROVINCIAL
(*LA PROVINCE* DE F. MAURIAC)

A existat totdeauna o rivalitate între provincie şi capitală, după cum există una între sexe, între clasele sociale sau între rase. Se invocă superiorităţi cînd deoparte, cînd de alta. Capitala e progresistă, provincia retrogradă. Pe de altă parte însă, cea dintîi e superficială şi inconstantă, cea de a doua e adîncă şi fidelă. Capitala uniformizează tipul omenesc, provincia îl diferenţiază ereînd individualităţi. Dl. F. Mauriac, cunoscutul romancier, autorul lui ***Le desert de Vamour*** sau ***Le bais\er aii lepreux,*** adună în acelaşi volumaş o seamă de reflecţii, din care reies între capitală şi provincie o sumă de deosebiri.

De pildă : „Parisul e o solitudine populată ; provincia, un deşert fără solitudine". Conversaţia e o artă pe oare **IM**) cunoaşte provincia, fiindcă acolo lumea e ori prea materialistă, ori prea orgolioasă şi nu acceptă decît politeţile pe oare le poate întoarce. Capitala atrage talentele urnei ţări, dar nu şi virtuţile, caracterele.

In oraşele prea mari, viaţa de familie nu există. Ea se menţine numai în orăşele şi la ţară. Avantajul cel mare provinciei, cînd vii mai tîrziu s-o vizitezi, e că îţi prezintă retrospectiv, în spaţiu, tot trecutul tău ; aici ai copilărit, ai iubit ca tînăr, ţi-ai format primele ambiţii. Nimic nu e mai preţios, pentru sentimentul trecutului, ca prevederea modestului orălşel unde te-ai născut.

Senzualitatea «ar fi mai puternică în intensitate în provincie şi mai slabă la Paris, unde se menţine numai în extensiune.

Sentimentul naturii nu trăieşte în capitale. De asemeni, şi simţul psihologic, căci în provincie sufletul omenesc e uniform. In provincie observaţia psihică se ascute şi din cauza mahalagismului. Căutînd să te aperi de gurile rele, înveţi să le cunoşti. Marii scriitori psihologi sînt provinciali veniţi la Paris. Tipul pur parizian, Voltaire, ori Anatole France, n-ar fi apţi decît pentru descripţii de tipuri omeneşti abstracte, generale. „L'oeuvre de France est celle d'un bilbliothecaire, d'un antiquaire. Ce parisien de Paris n'a jamais atteint l'homme directeiment, il travaille sur ce qui est mort." Nu ştiu dacă constatarea e perfect exactă în ce priveşte pe Anatole France. Ea rămîne însă în picioare în ce priveşte deosebirea care există între tipul omogen al oraşului mare şi cel specific al provinciei.

Aceste observaţii şi încă altele se pot găsi în cartea d-lui F. Mauriac. Credem însă că deosebirea între su- ; fletul capitalei şi cel al provinciei ar trebui tratată odată mai sistematic decît printr-o serie de mici aforisme. Căci \ e vorba de două tipuri de societăţi. S-ar putea scrie o \ sociologie a orăşelului de provincie. In adevăr, între legătura socială a satului ori a moşiei care e pur ***familială*** şi aceea a oraşului mare ori a capitalei care e ***profesională,*** fondată pe diviziunea muncii şi pe sindicat, există aceea a oraşului de provincie, intermediară între una şi; alta. Există tipul urban şi cel rural, sau, cum crede Sombart, la origină, omul de pădure, agricultor stabil, legat- de pămînt, şi omul deşertului, mobil, nervos, nomad, veşnic în căutarea noutăţii, care devine apoi locuitorul, metropolelor.

Provincia e o tranziţie. Viaţa rurală se menţine, dar,; nu e pură, e în criză. Familia nu mai are baza economică de la ţară ; ea se păstrează doar ca o dogmă, formal, fărăj substrat, prin simple prejudecăţi. Dar nici spiritul profe-| sional, economie nu e încă complect închegat. Provinda-s Iul e încă sentimental. El n-a uitat complect trecutul şi 5 nici nu priveşte liber viitorul în faţă. De aici aspectul! său nelămurit, poziţia sa hibridă în scara socială. El pare| înapoiat faţă de locuitorul capitalei şi utopic faţă de ţăr ran. Soarta provincialului e tragică, fiind neclară. El nuli poate alege şi atunci stagnează, se ofileşte. De aici tris-| teţea unora din aceste orăşele suspendate între două lumi, mai exact, între două epoci de civilizaţie. Fiecare provincial e o Madame Bovary, care visează la viaţa intensă a capitalei, dar care n-are curajul să părăsească pe aceea mediocră a modestei sale urbe. Aşezat într-o zonă neutră, între două curente de mişcare, provincialul pare imobil. El mueegăieşte prin neputinţă. In această ezitare, viaţa lui apare sterilă. Cîteodată, însă, se hotărăşte cînd într-o parte, cînd în alta. Dar atunci îşi pierde calitatea de provincial, care corf&tă tocmai în această nehotărîre.

1927

LA COMEMORAREA LUI H. IBSEN

Ibsen e poetul şi apostolul tinereţii. Postulatul său e sinceritatea radicală. E ideea centrală, ideea-mamă a în-, tregid sale opere. Dreptul de a spune tot, aşa cum se, exprimă undeva J. Riviere, dreptul de a avea toate ideile — iată substratul sufletesc al sincerităţii. Dar francheţa totală nu e posibilă decît fără voia noastră. Toată [existenţa firii omeneşti e (bazată, pe simulare. Întîi, *mm-'* oiunile caracterului : ne facem furioşi şi violenţi cînd sîn-; tem liniştiţi ori calmi şi stăpâni pe noi cînd clocotim dej indignare. Nimeni, niciodată, nu-şi dă pe faţă realitatea« adevărată a firii sale. Un om complect sincer — spune] minunatul domn Bergeret — e ca unul care ar ieşi *m)* pielea goală pe stradă. Apoi, minciunile societăţii : toatei acele prejudecăţi utile care sub văl de iluzie şi ideal as-? cund cu ipocrizie tendinţele violente ale animalului omenesc. Cu cit înaintăm în vîrstă, cu atît minciuna oanac-1 terului se întăreşte, cu atît înşelarea devine necesară! Sinceritatea nu e posibilă decît la vîrstă cînd, înainte dej a învăţa subtilele practici ale ipocriziei, ne trădăm fâral voie jocul, prin viaţa care ţîşneşte din noi fără să ne ma'^ ceară autorizaţie. La acel stadiu al vieţii sîntem prea plin de putere, ne risipim prea uşor, ca să mai avem nevoii de economia ce rezultă din combinaţiunile calculate simulării.

De aceea, Ibsen satisface eroismul sincerităţii, care eroismul vîrstei de douăzeci de ani, cînd un năvalnic do de viaţă ne împinge să spunem orice contra oricui. Rosmersholm, Brand, Stoekrman, chiar enigmatica şi neînţeleasa Hedda sînt mai ales martirii sincerităţii.

Fără îndoială, Ibsen a fost împins către această atitudine de exasperarea sa de scandinav, comprimat excesiv de o mentalitate supra-filistină. Corectitudinea şi puritanismul nordic care duc pe oameni pe Golgotha numai fiindcă nu respectă formele, fiind liberi să facă orice cu condiţia să nu* se ştie, l-au indignat profund. Căci nicăieri masca civilizaţiei nu e mai perfidă decît în nord. Toleranţă aparentă care urmăreşte cu îndîrjire rece cel mai grozav conformism. Simple elanuri ale inimii, modeste dovezi de exuberanţă ori voioşie sînt de ajuns să distrugă *i* o existenţă.

în fond, Ibsen s-a ridicat, oa şi colegii săi europeni, Flaubert, Gaiutier, Baudelaire, şi cam în acelaşi timp, contra platitudinii burgheze şi, mai ales, contra presiunii ei. Era epoca cînd omul mijlociu domina şi masele şi elita. Cele dintîi nu se ridicaseră şi cele din urmă nu fuseseră învinse. Ura lui Ibsen era îndreptată tot contra lui Mr. Prudhomme, contra unui Mr. Prudhomme scandinav, mai puţin brutal, mai puţin trivial, dar mai veninos sub aspectul său dulceag, politicos şi cultivat.

Se mai adaugă la toate acestea, ca să-i sporească revolta, şi mizeriile familiale .ale tînărului Ibsen. Originar dintr-o bogată familie, copilăria sa e întristată de falimentul firmei pe care o reprezintă tatăl. Ruina, ca şi Împăcatul, obligă la reculegere. Apoi peripeţiile începuturilor !I grele, viaţă monotonă de ucenic de farmacie, ostilitatea mediilor reacţionare, exilul voit din orgoliu şi întârzierea { gloriei. Cît poate oglindi o operă amărăciunile vieţii, teatrai lui Ibsen a făcut-o ou mândrie, asprime şi acel aprig I şi neîmpăcat caracter de scoborîtor din wikingi, în acelaşi liimp eroi şi piraţi ai septentrionului ceţos.

|V A mai jucat un rol încă în acest neînduplecat curaj |;al francheţei şi caracterul său timid, care făcea mereu ecoEnomii şi rezerve de îndrăzneală necheltuită. Prima sa Idnagoste e Rikke Holst, o fetiţă de şaisprezece ani din iBergen, Dar tatăl, care nu vedea cu ochi buni eventualiliatea căsătoriei, îi surprinde într-o zi la o preumblare.

Fără cruțare, ridică bastonul asupra tînărului amorez. Ibsen n-are altceva de făcut decît s-o ia la goană.

După treizeci de ani, revederea obişnuită între poetul glorios şi ex-fecioara de şaisprezece ani, acum mamă a numeroşi copii.

— In fond, de ce tam rupt-o noi atunci,, întreabă Ibsen.

— Fără îndoială, fiindcă ai fugit atunci cînd a apărut tata.

După o tăcere scurtă, Ibsen răspunde cu vocea stinsă : j

— Adevărat. Față în față cu cineva n-am fost nici- ' odată curajos.

Și corespondența sau biografii săi ne povestesc copios *| încă panica sa față de un cutremur-de pămînt, față de o epidemie de holeră, față de un cîine care ar fi putut] fi turbat etc.

Din astfel de oameni se aleg cei mai temerari fanatici ai teoriilor şi apostrofelor.

Apărînd sinceritatea, Ibsen a ajuns la individualism. | A fi sincer înseamnă a fi personal, a avea dreptul tău. neoprit de nimeni. Și în ardoarea sa combativă, uitînd să | respecte margini şi frontiere, a ajuns la apărarea ***absolu-* tului.*** Și prin acest radicalism, care nu ştie să facă con-J cesii, Ibsen mai prezintă încă un motiv de adorație pentruil tineret. S-a observat că tineretul e mai raționalist dedț'l bătrînii, fiindcă concepe eroic, pur, țeapăn, după principii| şi dogme, şi nu după mlădieri şi amestecuri.

I

A conceput realizarea totală, oa şi sacrificiul de şinei pe deasupra tuturor moliciunilor. Două piedeei mai grelei stau în fața eroului fascinat de absolut : dragostea şi fe-i milia. Ibsen a admis perfect imolarea lor. Să ne gîndimi la Brand, Nora şi la Peer Gynt şi la buna sa mamă *AdmM* Oricât ar cunoaşte inteligența margini, numai un raționat list extrem poate concepe absolutul. Numai un intelectual poate fi un adept al doctrinei „tot ori nimic". Acest inj itelectuial e tipul iacobin, şi Ibsen e rudă deaproape Robespierre, în aspectul său popularizat de Taine. Și orii cine va concepe viața subt prilsima blinda a bunătății, iul birii, intimității şi iertării va considera opera lui Ibsef oa sălbatecă, simplistă ori neumană. Produs de minte re cu suflet sterp, lipsită de căldură şi de acea senzualități

specială oare produpe compătimirea şi simpatia : vînt în- **i!** ghețat de nord care usucă viața pe unde trece,

i Și poezia, înalta poezie a lui Ibsen are acelaşi caracter. E o poezie rece, de temperaturi înalte, poezie boreală de aer tare : fără sînge şi fără visare. Rivalul său, inimosul, omenescul, idilicul Bjornson spunea despre norvegieni : ,,Germani păroşi, rău pieptănați avem nevoie de o cură de so^re meridional". Ibsen a stat multă vreme în atmosfera cerului din Roma, fără să se dezghețe niciodată. **§P** Adunase atîta frig rasa omului acestuia, că i-ar fi tret feuit nu Italia, ci Africa ecuatorială.

|f Teatrul său, comparat cu al lui Strindberg, de pildă, fc ne apare ca lipsit de temperament, plin numai de cere- II bralitate. De aici şi ştiința sa scenică perfectă, sforăria sa tehnică, egală cu a unui meşter de talia lui Scribe. piExiîstă — spunea undeva V. Basch — drama de idei, K drama sentimentală, drama eroică etc. Și apoi există dr)am)a-dramă. Această dramă-dramă a scris-o cu savantă Cmînuire teatrală Ibsen. Dar tocmai de aceea, astăzi, cînd prelevarea principiului prin tehnică face loc naivității şi pşpontianeității, teatrul ibsenian suferă o perioadă de diziygriație.

t După ce ai frecventat cîtăva vreme pe acest geniu Cpolar, nu-i aşa că o irezistibilă nevoie te împinge către Lun talent meridional cu sevă bogată şi palpitație mai feervoasă, de pildă către muzica lui Bizet ori poemele lui Mistral ?

PAUL MORAND, CALATOR

Cineva a pomenit odată, în legătură cu Paul Morand, numele lui Marco Polo. Apropierea se sprijină însă numai pe o aparenţă formală. Vasco di Gama, Marco Polo, spătarul Milesou au putut ajunge în ţara minunată a chiitailor sau la Capul Bunei Speranţe pentru alte motive decît acelea pentru care Paul Morand a făcut înconjurul acestei minuscule şi, de azi înainte, prea cunoscute şi searbede planete.

Strămoşii noştri, oameni tari, simpli şi previzibili ca un motor Diesel, considerau călătoria ca o nenorocire.

O mie de rădăcini îi ţineau împlântaţi de pământul pe care-1 idolatrizau şi pe care, în răzăşi aprigi şi hrăpăreţi; îl voiau numai al lor. Tot ce nu era proprietate era ne-: interesant. Civilizaţia era pur teritorială. Cînd năpasta cădea pe unul părăisindu-şi nevasta cu ochii înlăcrămaţi şi privind din depărtări conacul tabieturilor lui dragi,', pornea spre zări străine ca şi cum ar ***fi*** ispăşit un blestem., Aşa ne povesteşte Fustei de Coulanges că plecau cruciat ţii. Şi tot aşa plecau negustorii veneţieni sau genovezi, precursorii comis-voiajorilor de azi, către ţărmurile bar-, bare ale Pontului Euxin. Evul mediu slăvea fidelitatea ca marele şi Unicul său principiu. Dar călătoria era trădare Alţi oameni, (alte legături, alte jurăminte, alte iubiri. Feriteirea era tradiţia, continuitatea, amorţeala dulce în dresajul învăţat o dată pentru totdeauna de întreaga speti şi transmis cu grijă şi punctualitate din tată în fiu. CăcB

călătorul e, oricum, un om fără prea mult caracter — în î sensul vechi al cuvântului. Călătoria e diletantism şi uşurinţă.

După ce s-au descoperit Americile, spaniolii au început a călători din grandomanie. Setea de eroism, gustul de dominaţie, oroarea de a fi al doilea în ţara sa, de a fi comandat şi nu comandant sînt moteluri care au scris cu sînge, cu săgeţi otrăvite, cu morţi de sete şi epidemii de ciumă, Mciodată isprăvite, măreaţa epopee spaniolă a colonizărilor.

Călătoria avea un substrat utilitar : cucerirea ori afacerile. Ea nu ajunsese încă în faza ei inutilă şi artistică : călătorie pentru călătorie. Primul Flaubert al călătoriilor dezinteresate, la care mijlocul a devenit scop, e Paul Morand.

Nu. trebuie uitat însă minunatul aventurier laoopo Gasanova, care a călătorit fără profit material, minat numai de pofta senzuală, de curiozitate şi de spirit boem. Principiul mtilităţii şi principiul plăcerii şi-au creat azi două tipuri perfect diferenţiate : comis-voiajoriul şi „globe-trotter"-ul. Unul urmăreşte ceva, celălalt rătăceşte fără scop: călătorul de ieri şi cel de azi.

încetul cu încetul, tendinţa „călătoriei pentru călătorie" devine un exces, adică un viţiu, plăcerea — o corvoadă apăsătoare, preferinţa — o obsesie. Ca şi în cazul avariţiei sau al erudiţiei, unde banul sau informaţiile, din simple instrumente, devin idoli, gustul pentru peregrinare devine imperios şi despotic. „Globe-trotter"-ul e sclavul său neputincios.

Numai că printre „globe-trotteri" trebuie stabilite deosebiri şi nuanţe. De la început se desinează două categorii : cea anglo-saxonă şi cea europeană. Primii călătoresc după cum fabrică : în serie. Voiajul lor are o accepţie cantitativă. El e făcut după un automatism prestabilit, fără surprize şi fără neprevăzut. Obiectivul şi programul sînt stabilite rigid, fără posibilitate de variaţie. Itinerariul constituie o disciplină de fier, neîndestulătoare. La cutare zi, cutare loc. Pentru cutare ruină sau catedrală, atîtea ore, :Iără o minută în plus ori în minus. Dacă se poate spune, „vagabondaj standardizat". Asemenea călătorii nu se pot aice, fireşte, decît colectiv şi cu cicerone. Europenii se

muncesc să menţie cît pot călătoria individuală şi calitativa. Dar voinţa nu le ajunge. Şi ei se resimt de caracterul vremii a cărei supremă maximă e „timpul e bani". Totul trebuie făcut scurt şf repede. Paul Morand, poate cel mai inteligent şi mai visător din călătorii moderni, nu se poate compara totuşi ca Casanova. Scriitorul francez a trebuit să facă înconjurul lumii într-un timp limitat şi, mal; ales, în anumite locuri.

Atît pentru Havai, atît pentru Colombo, atît pentru Shanghai. Aventurierul venețian nu ştia încotro merge, cît va sta într-un oraş, unde va ajunge. El nu poruncea împrejurărilor, ci se lăsa ademenit şi determinat de ele. El nu ştia ce aduce ziua de mîine, nici cît va dura prezentul.

Dar călătoriile lui Paul Morand păstrează aspectul calitativ prin curiozitatea complexă care stă la baza lor, Cultura omului de azi e mult mai mare decît posibilităţile lui de acţiune în ţara sa natală. Din liceu aflăm nostalgia pădurilor virgine, chemarea misterioasă a Saharei, zidurile Chinei.

Robinsoni nesatisfăcuţi, visăifn îndărătnic, într^o viaţă cenuşie de funcţionar, că, odată, înaintea morţii, pasul, nostru va atinge spaţiile libere şi superbe ale acestei planete. Sîntem, din copilărie, însetaţi de specific şi de pitoresc, care se împleteşte, ca un vis paralel alături de viaţa noastră. Paul Morand e un colecţionar de specifice locale. Complexitatea sa sufletească, de substanţă franceză la bază, nu se poate satisface decît în caleidoscopul infinit al moravurilor şi locurilor stranii şi depărtate. Particularismul îl cheamă ca o sirenă, de dincolo de orizont. Ochiul său nu e opac sau distrat : e liber, vioi, deschis. Nimic nu-i scapă acestui scăpărător observator. Cînd nu poate descoperi o fizionomie precisă, el culege măcar material documentar, pietre pentru un templu pe care-şi rezervă să-l construiască mai tîrziu. Şi cînd prezintă acestei note, voite răzileţe, ca în *Hiver caraibe* ori ca în *Paris-Tombouctou,* el nu-şi dă seama că ne-a oferit totuşi desen clar şi conturat.

Setea sa de caracteristic conţine o înfrigurare. Mi pare că e teama ca aceste comori de caracteristic etnic nu dispară, înainte ca el să le fi văzut şi fixat. Şi poate că are dreptate.

In prefaţa fermecătoarei sale cărţi ***Rien que la terre,*** făcînd aluzie la viteza formidabilă a circulaţiei în timpul nostru, el se aşteaptă că într-o zi un copil va putea spune mamei sale : „Dă-mi iute ceaiul, fiindcă voiesc să plec în India şi să mă întorc pînă idiseară". In ziua aceea, planeta noastră, dezvirginată, banală, uniformă, nu va maii fi „nimic .altceva decît plicticosul pămînt". Şi ziua aceea poate că nu e departe. Telefonul, radio, cinematograful nivelează reliefurile locale. Moravurile tradiţionale dispar. Specificul e distrus fără milă. Costumul cu melon, umbrelă şi ghete americane va înlocui penele pieilor roşii, turbanul arab sau fesul turc.

Miaioneza se va mînca pe tot pămîntul şi toată lumea va dansa foxtrotul şi va circula cu automobilul. Ne aşteaptă uniformizarea culturii. Şi instrumentul cel mai harnic al acestei uniformzări e tocmai călătoria. Prin ea alergăm după particular şi caracteristic şi tot prin ea îl desfiinţăm : tragedie ascunsă şi perfidă, dilemă absurdă a călătoriei moderne.

In generaţia trecută, oamenii plecau peste mări şi ţări ca să-şi schimbe decorul vieţii, să-şi varieze existenţa, să-şi dea iluzia unei reînnoiri, a unei alte existenţe, un nou început în alte condiţii de viaţă. Dar fiecare îşi poartă peste tot numai sufletul său, pe care peisajul i-l zvîrle mereu înapoi. H. de Mointherlant a descris desperarea fără mîntuire a călătorului urmărit de „spleenul" şi obsesia sa : goana din loc în loc, din oraş în oraş, ou umbra preocupărilor noastre mereu după noi, cu speranţa unei oaze în care nu putem ajunge niciodată.

Paul Morand are şi acest merit, e un călător activ, pasionat, dionisiac. El nu pleacă din insuficienţă şi tristeţe, ca să se consoleze cu oameni misterioşi şi rari, cu flori, cu ape şi păduri, pelerinajul său e oa o poezie euforică. Ea ţîşneşte din exuberanţă, din veşnică tinereţe, din prea plin de viaţă. Paul Morand pleacă voios şi senin, în dimineţe radioase de vară, ca un şcolar în prima sa excursie.

1930

II

(DIN PERIODICE)

ESTETICĂ ŞI TEORIE LITERARĂ

EUROPEISM ŞI TRADIŢIONALISM

Avem şi noi — în fine — o „querelle des anciens et - des modernes". Mai multe publicaţii tradiţionaliste cer din nou antă clară, clasică. Altele vor artă românească autentică, vreau să zic inspirată de veleităţile şi posibilităţile naţionale. In fine, cîteva denunţă inspiraţiile moderniste româneşti oa împrumutate din sforţările oare se fec astăzi, în lumea germană, la Munchen ori ia Viena, aceste centre evocând de la 1916 încoace groaza patrioţilor, a mamelor de familie şi a direcţiunii siguranţii generale. Să încercăm a reconstitui genetic acest proces. Gînd s-a lichidat războiul, România rămăsese fără stocuri, lipsită total de coloniale, mătăsuri şi cărţi occidentale. S-a fimportat atunci, aproape oficial, adică cu bonuri de tezaur, smochine, pijamale şi expresionism. Doi ani de război blazaseră cele mai nesecătuite izvoare de patriotism, Voiam Occident şi exotism, într-un fel sau altul, dar cu orice chip. Lăcomia importului era omagiul pe care izoflaraa noastră £1 aducea restului planetei.

S-a văzut atunci şi cel mai puternic curent de emigraţie culturală către capitalele europene. Prin 1920, singur Parisul număra peste 3000 de studenţi români. După o ală informaţie de acolo, s-au întors mulţi din ei, aduoînd în geanta de călătorie mostre după modele occiden- Unii s-.au însărcinat cu reforma teatrului, alţii cu a revistelor, alţii cu a sintaxei. Aceştia din urmă au reuşit

să împace pe Miron Costin cu Rainer Măria Rilke ori F. Werfel, realizând o limbă cronicărească turnată în cel mai autentic metru expresionist. Alții s-^au adresat teatrului, realizînd înscenări care erau cu atît mai hilariante, cu cît trebuiau să fie mai tragice. Pictura a adus şi ea un transport nou de inepții, jumătate naive, jumătate şărlătăneşti, pe care un public neinițiat sau zăpăcit le admiră de frică, lipsit de sfatul autorizat al criticului de artă — — trebuie s-o spunem — absent cu desăvîrşire la noi în țară.

Şi ca toate popoarele de epigoni am exagerat. Cînld în Apus (mentalitatea dadadlsită a decăzut după o scurtă valvă, făcînd loc, cel /puțin în Franța, unei puternice reacțiuni neoclasice, la noi s-a continuat un curent artistic început în Occident încă înainte de război, dar azi complect lichidat, în timp ce făcea călătoria către noi, diadaisimiul miuiriise în patria lui de origină.

Era pe cînd nu s-a văzut,
Azi o vedem şi nu e.

E soarta tragică a provinciei față de capitală : nu poate adopta simultan aceeaşi modă. Cînd se poartă la Bucureşti rochiile scurte, la Mizil se poartă lungi. Fiindcă viața principiilor moderne e efemeră, pînă adoptă provincia o nouă tablă de valori, capitala a şi schimbat-o.

Să ne ferim, totuşi, oa poziția noastră să fie interpretată ca tradiționalistă. Revista noastră ocupă şi azi, oa şi în trecut, o poziție intermediară între tradiție şi europeism. Sîntem contra oricărui zid chinezesc. Voim un contact de toate zilele cu lumina Occidentului, de la care avem de învățat totul. Credem că ce e bun şi generos în țara aceasta ne-a venit de peste hotare, prin intermediul acelor minunați „bonjurişti", care nu şi-au uitat suferințele de acasă, pentru petrecerile de laiurea. Trecutul nostru e sărac în cultură, în artă şi în ideologie, şi, în afară de păturile populare, e prea puțin al nostru. Tradiționalism pur şi simplu înseamnă grandomania mizeriei. Vorba lui Nietzsche, aplicată poporului german după 1870, „noi nu avem nici ieri, niici azi, numai imîine", e cu atît mai adevărată pentru noi. Dorim să importăm valori de

peste hotare. Dar să ne înțelegem bine care. Nu dibuiri minoritare discreditate în chiar patria lor. Ne dezgustă acea mitocănie în imitație după oare cutare fiu de sătean, adesea în prima generație de alfabetism, nu mai poate trăi fără senzațiile perverse ale opiului, ale cocainei, ale versurilor lui Cocteau ori ale pînzelor lui Van Dongen.

Şi slavă domnului că avem ce importa. Ne lipsesc total, pînă la demență, sistemele ideologice care dau un sens lumii şi vieții, ne lipseşte, în dureroasa noastră incoerență, logica. Ne trebuie imperios şi urgent silogismul. Ne lipseşte complect morala, nu aceea ipocrită a filistinismului colectiv, ci aceea personală, oare e o chestie de scuză față de propria conştiință, de proprie împăcare, de revoltă sinceră, de demnitate neîntinată. Ne lipseşte gustul, îndreptar de măsură, de tact şi de decență față de toate deşănțările, urîțeniile şi excesele. Şi — în fine — ne lipseşte dureros, pînă la asfixie, sentimentul democratic al libertății şi al dreptății, respectul persoanei altuia, oare trebuie să fie altceva decît un mijloc de exploatare cotidiană.

Cînd e atîta pustiu la noi, tocmai rafinăria senzorială ne mai lipsea ?

Am cerut întotdeauna contactul cu Occidentul : în politică, ştiință şi tehnică. In literatură, însă, e cu totul altceva. Artistul, pentru o mie de motive, nu poate fi decît național. Produs al unei societăți, el scrie pentru o societate dată. Marea lui calitate e specificitatea. Şi aceasta mu poate fi decît națională. O inspirație forțată, oare ar veni de la un grup de senzații pe care viața noastră nu le cunoaşte, ca şi reacțiunile exotice în fața acestor senzații, nu poate da decît literatură de seră, sau — în cel miai bun caz — de abilitate. Literatură mare sau cel puțin propriu-zisă nu poate da.

Am spus-o de atîtea ord : aceasta am înțeles siubt crezul nostru poporanist. O epocă care imită procedee literare de aiurea nu poate fi interesantă decît ca simptom. Ea înseamnă o criză, un provizorat, care mai devreme ori mai tîrziu trebuie să aducă altceva.

1924

SPORT ŞI LITERATURA

în ultimul număr din ***Le Crapouillet,*** Dominique Braga consacră un articol, subt formă de imn, intitulat ***Honneur du sport.*** Cetim, printre altele : „Sufletul şi corpul se leagă. Sufletul şi corpul se îmbrăţişează şi corpul devine sufletesc. Prin sport se naşte un nou jurămînt... Principalul mobil al eticii creştine era vanitatea. Dînd individului, proprietar al sufletului, deţinător al divinităţii, o înaltă idee de valoarea sa, creştinismul stimula ori extrmia umilinţă, ori extremul orgoliu, ceea ce e acelaşi lucru. Emulaţia sportivă e de altă natură. Valoarea devine relativă, victoria — circumstanţială. Forţa nu poate exista decît condiţionată de un record, graţie unui antrenament... Metafizica sportivă e agnostică..." etc, etc.

După cum se vede, e vorba — nici mai mult, nici mai puţin — decît de o nouă religie. Dacă constatăm că o bună parte din scriitorii mai tineri în Franţa şi Germania, un Henry de Montherlant, un Fritz von Unruh, Paul Morand etc, sînt înainte de toate pătimaşi sportsmeni, atunci ne dăm seama uşor că rindurile de mai sus nu sînt * numai expresia unor preferinţe personale sau temperamentale, ci glasul reprezentativ al unei epoci. într-un număr din ***Nouvelle revue frangaise,*** A. Thibaudet arată simptomele unui roman al energiei, formă contemporană a activismului febril care bîmtuie societăţile timpului nostru. Gustul pentru contemplaţia leneşă dispare din ce în ce. Criza intelectualismului se învederează peste tot. Nu ne-o arată numai literatura energiei, dar şi voluntarismul sau pragmatismul filosofic şi mai ales — un aspect practic — criza profesiilor intelectuale. Realismul în carieră : iată orientarea tinerilor generaţii. S-a creat în tineret un fel de romantism ingineresc, care-1 fascinează. învăţământul literelor, lumanismiul e peste tot în scădere. Nu ştim întrucât noua lege a învăţămîntului secundar în Franţa, cu preferinţa ei pentru clasicism, va stimula din nou gustul pentru ideologie. Decadenţa ideii se afirmă lent, dar serios de la o vreme încoace. în locul ei se substituie — ca etalon de cunoaştere şi valorificare — senzaţia. O mulţime de motive justifică noua transformare. Ideea presupune elaborări lente, confruntări sigure şi serioase.. Din contra, senzaţia e rapidă în informaţie, ne iniţiază prompt şi variat. Ne permite — în plus — adaptări mai multiple, mai elastice. Aduce cu ea şi un coeficient de plăcere, reieşit din facilitatea cu care se realizează. Ideea e chinuitoare, maladivă, obsedantă. Senzaţia e stenică şi reconfortantă.

Astfel sportul e numai una din formele senzualităţii moderne.

El dă o cenestezie viguroasă, o supleţe apreciabilă, o sporire a individualităţii animalice, întovărăşită de sentimentul puterii, de voinţa de a învinge şi reuşi : atîtea calităţi indispensabile azi. Cum literatura nu e decît expresia inconştientă a aspiraţiilor colective nelămurite încă, gloria sportului trebuie tălmăcită şi ea ca o temă, ca un capitol din marea frescă a individualismului senzualist, care va da fizionomia unui neoromantism ce se prepară. Se pare că fiecare secol începe romantic, după cum maturitatea e precedată de generozitatea tinereţii. Secolul al XlX-lea a început cu romantismul contemplativ, cu portretul lui Rene sau Werther. Veacul nostru preferă pe cel activist şi senzualist. La aurora vîrstelor se prepară programul pentru restul vieţii.

1924

EVOLUŢIA TEATRULUI MODERN

M-am întors la Iaşi după vreo zece ani de absenţă. Oraşul s-a schimbat în multe privinţi. Raportul între clasele sociale e altul. Deplasarea avuţiilor s-a realizat după legile economiei postbelice. S^au făcut şi cîteva clădiri nouă. Animaţia străzilor e ceva mai mare. [...]

Numai Teatrul Naţional a rămas acelaşi ca pe vremea copilăriei noastre. Puţini actori au murit din veteranii de altădată, puţine noutăţi au debutat Decorurile rigide, prăfuite, de o tristă grandomanie în pretenţia lor întovărăşită de mizerie, sînt aceleaşi. Lumina rampei şi culisele

clasice au aproape măreţia documentelor arheologice. Şi repertoriul se învîrte în jurul pieselor lui Hennequin, Sardou, cînd ţniu e vorba, pur şi simplu, de ***Ştrengarul din Paris*** sau die ***Doi sergenţi.*** Iaşul se făleşte încă cu tradiţia lui culturală. Şi Iaşul nu are încă un teatru frecventabiL după cum nu are un concert simfonic.

Atîţia intelectuali cîţi locuiesc în Iaşi sînt lipsiţi, astfel, de ceea ce constituie în alte părţi hrana artistică indispensabilă. Izolaţi în colţul acesta de ţară, departe de ce se plănuieşte şi se creează aiurea, ei n-aiu nici măcar cele cîteva agremente artistice oare servesc oa derivative plictiselii de provincie. Şi, totuşi, în alte părţi — în special în Germania —, provincia a dat tonul inovaţiilor artistice. Darmstadt a avut multă vreme cel mai bun teatru din Germania — după cum Florenţa l-a avut pe cel mai bun din Italia. în capitala Toscanei şi-a experimentat Gordon Crăig inovaţiile sale teatrale. Iar Rusia, pe vremea cînd Moscova era încă provincie, avea acolo compania neîntrecută a lui Stanislavski. E drept că eforturile franceze în această direcţie s-au făcut de către J. Gopeau, Gemier sau Dullin la Paris.

Fapt e că astăzi, din toate aceste sforţări izolate, s-a degajat o tehnică, mai mult, o mentalitate teatrală nouă, pe oare am dori s-o vedem şi la noi.

Teatrul urmează de aproape, azi, evoluţia celorlalte arte plastice Şi el tinde eătră expresionism. Decorul s-a simplificat complect, ajungind un ***rezumat*** condensat în cîteva trăsături expresive. Nu sna ajuns încă la „ecrdteaux"-uri, ca pe vremea lui Shakespeare, dar se întrebuinţează de obicei o simplă draperie sau pînză care simplifică totul în cîteva linii robuste. Pe acest fond uniform, eclerajul din plafon poate picta infinite valori luminoase, oreînd ***atmosfera*** specială piesei. Toată atenţia e îndreptată către 'această ambianţă, căci personajele sînt considerate secundare, determinate de influenţa cadrului, a mediului, de sufletul înconjurător. Astfel prezentat, decorul aminteşte de picturile lud Rembrandt : variaţiile luminii se pot deplasa către un punct culminant, lăsînd periferiile într-un oliar-obscur, plin de mister, de atmosferă.

Decorul nu mai face concurenţă jocului actorilor : din contra, se alătură acţiunii acestora oa să dea maximum de efect expresiv.

Această simplificare expresivă nu se opreşte numai la tehnică. Ea se întinde şi asupra fondului. Piesa însăşi conţine numai personaje generice, simbolizînd idei rezumative, condensînd într-o expresie simplă şi generală trăsăturile cele imai caraoteristice. H. Lenormand în Franţa, oa şi G. Kaiser în Germania au suprimat numele personajelor din distribuţie prin tipuri cvasi-abstracte : omul, servitorul, doctorul, prietinul. Prin această reducţie expresionistă, se evită şi desenul prea geometric al unui caracter dat. închis într-o formulă largă, un personaj poate permite toate posibilităţile. Se obţine, astfel, o altă concepţie despre personalitate. Prin teatrul italianului Pirandello învăţăm că concepţia despre unitatea persoanei e arbitrară. Plutesc în noi diferite euri slab închegate, pe care, adesea, nu le leagă nimic solid între ele. Teatrul trebuie să ne sugereze — după opinia criticului teatral italian Tjlgher — această viaţă efemeră a eurilor noastre succesive.

Cît valorează aceste dibuiri dramatice e greu de ştiut încă. Experienţele făcute aiurea le indică deja fecunde. Ele ar putea inspira chiar de pe acum, măcar în linii generale, aspiraţia nouă şi regizorilor noştri.

1924

DL. H. SANIELEVICI DESPRE PANAIT ISTRATI ŞI LITERATURA ROMÂNA

Dl. H. Sanielevioi, însufleţit de un subit entuziasm pentru dl. Istrati, s-a simţit dator să scrie un lung studiu criitico-polemic, în care, din nevoia de a ridica pe acesta, n-a putut scăpa tentaţiei de a înjosi întreaga literatură română modernă, sacrificată oa un suprem omagiu pe altarul noii admiraţii. Entuziasmul d-iui H. Sanielevici pentru autorul ***Kirei Kiralina*** e — desigur — îndreptăţit, şi nu avem nimic de adăugat asupra valorii

i

literare a d-lui Istrati. Am fi trecut ou vederea şi partea: cealaltă de critică negativă, cum am făcut regulat de război încoace, dacă studiul d-sale n-ar fi atins prea aproape programul acestei reviste şi o serie din amidij şi colaboratorii noştri, care au dreptul, oricum, faţă def publicul cetitor al paginilor d-lui Sanielevici, la o punere*! la punct a atîtor afirmaţii, zvîrlite pe deasupra logicii, al bunului-gust si — cîlteodată — chiar deasupra adevăirihf lui.

Pentru cei care nu sînt în curent ou toate vidsiitudk mile carierei d-lui Sanielevici, e necesară o schiţă a atitudinii d-sale faţă de cultura românească. După o trecenej de ucenicie în partidul socialist, cînd d-sa profesa ideile^ soeialismiului propriu-zis, aşa cum le înţeleg toţi mili-| tanţii acestei doctrine, a urmat un interegn de criză intelectuală, în care d-sa a înclinat către poporanism, apărînd acest curent în chiar paginile *Vieţii româneşti* contra atacurilor d-lui Duiliu Zamfirescu.

Au trecut după aceea ani în care preocupările antropo-; logice l-au ţinut departe de atitudini culturale mai militante. Nu ştim încă ce-a cîştigat prin această transfer-, mare antropologia, dar ştim ce a pierdut literatura. După| război, odată cu reapariţia efemeră a ***Curentului nou,*** l-aanl regăsit socialist, însă de un socialism sui-generis, a cărnii supremă datorie era să facă apologia burgheziei. Bazat,| zice-se, pe Marx, d-sa voia îmburghezirea prin urbani-' zare a vieţii româneşti, pentru ca, trecînd prin epoica in-| termediară capitalistă, societatea noastră să poată pro-J gresa, în fine, cătră socializare. In această ipostază, d-saj dispreţuia orice formă a vieţii rurale, ţăranul, dar maif ales pe apărătorii lui, pe oare-i acuza de „poporanism re-l acţionar". Salvarea noastră, după această doctrină, eraf în burghezia orăşenească, care era să ne puie mai şi mai direct în contact cu Occidentul. Cît valora dini punct de vedere imarxist această interpretare nu ne vom! mai întreba. Nimeni n-a uzat şi abuzat mai mult de Marxp decît adversarii socialismului. Dotat cu o largă generali^ tate, ca toate marile construcţii filosofice, tratat ou oarei! care subtilitate logică, marxismul se poate interpreta ori^ cum. Nu e de mirare, astfel, că agrarienii conservatori dim Prusia au găsit la un moment dat un teoretician de

•*Iov* oare le-a justificat doctrina bazîndu-se tocmai pe învăţămintele ***Capitalului.*** Nu e de mirare astfel că d-l Saifeielevici şi după d^sa dl. St. Zeletin au ajuns cu Marx Lin mînă la concluzii de liberalism manchesterian.

Ceea ce interesant de reţinut e că d-sale îi place să I. şe recomande reprezentantul cel mai pur al oocidenltalis-I imului în România. De aceea, recomandă toate virtuţile Apusului : părul tăiat scurt, faţa rasă, pălăria mică, bucătăria substanţială fără picanterie, opt ore de muncă etc. |- Oeea oe uită, însă, d-sa e sufletul occidental : acel suflet compus din echilibru, lipsă de exagerare, lipsă de subiec-' tivism, dar mai ales de grandomanie. Cetind articolele |' despre Panait Istrati, am înţeles oe adevărată e doctrina - bovaristă, care arată prăpastia între ceea ce credem că ' sîntem şi ceea ce sîntem în realitate, am înţeles mai cu j| seamă că ,,Yvon aeavToy" al filosofului grec e o mineiufmă care se loveşte de o omenească neputinţă.

Oricine va înţelege aceste reflecţii referitoare la con-|£ taadicţia dintre doctrina şi temperamentul d-lui Sanielevici. în teorie : occidentalism, pălărie mică, păr tuns etc. |în aplicaţie : tocmai caracterele Orientului balcanic, exafeerare, subiectivism extrem, stranie grandoare, alură de 'profet, lipsă de respect pentru persoana altuia etc, adică |ftoemai ceea ce combate. Demiurgul care prezidează la i destinul nostru a înscris, probabil, printre amuzamentele fsale, şi astfel de ironii !

Ne întrebăm acum de ce a ales dl. H. Sanielevici, pen-Ifcu a-l lăuda pe P. Istrati, această cale. Ar fi fost de o gnie de ori mai comod pentru d-sa să-l definească după pmetoda ce-i aparţine exclusiv : antropologia. Ar fi putut, |/de pildă, să-l claseze după maxilar ori indice •cefalic prin-J'jtae tipurile homo europaeus, alpinus ori mediteraneus. |:S-ar fi putut întreba dacă strămoşii d-lui P. Istrati au l'inîncat nuci, peşte ori carne crudă. Dacă ar fi constatat '.|p scriitorul are picioarele lungi, ar fi tras concluzia că a păritb în tinereţe multe garduri, dacă ar fi avut nasul mare, p*ar fi putut clasa printre oamenii oe se nutresc cu bupate aromiate etc. înarmat ou aceste preţioase cunoştinţe, |||?ar fi putut plasa printre genurile respective : clasic, romantic, realist, genuri, după cum se ştie, în strînsă delendenţă cu alimentaţia, forma craniului ori culoarea pă-

rului. Ce vast câmp de cercetări fecunde ! Proeedînd aşa, d-sa ar fi scăpat de orice obiecţie (după cit cunoaştem; nu mai există în ţară la noi un alt antropolog care să fie şi literat) şi în acelaşi timp ne-ar fi scutit şi pe noi să reîncepem o discuţie ale cărei argumente dl. Sanielevici le aude de douăzeci de iani, fără să-şi schimbe măcar una din afirmaţiile d-sale. Trebuie să aducem în această privinţă omagii tăriei caracterului d-iui Sanielevici. Chiar în faţa evidenţei, d-sa continuă să *creadă.* Starea sa de suflet e religioasă : în loc de opinii, preferă să aibă credinţe. E ceea ce se cheamă în psihologie ^impermeabilitatea la experienţă". Dacă nu a făout-o douăzeci de ani de discuţie, se va convinge acum de argumentele noastre dl. Sanielevici ? Ne îndoim. Mai rămîne însă publicul, care trebuie lămurit.

Cetind studiul d-sale, am avut în primul rînd o impresie de teribilă vechime. S-au prăbuşit imperii, s-aut ridicat popoare nouă, revoluţiile au schimbat faţa continentelor : dl. Sanielevici a rămas acelaşi. Aceleaşi citaţii: ***Michael Kolhaas, Hermann şi Dorothea,*** Biasco Ibanez, şi' apoi epopeea, creaţie a rasei germanice, realism, clasicisim, romantism. Noţiuni pe care lenam apucat încă de cînd eram copil. N-a mai cetit şi reflectat nimic de atunci dl. Sanielevici ? N-a auzit măcar de Thomas Hardy, Gals^| worthy, Bergson, Durkheim, Einstein, Marcel Proust, Pauli Valery, Freud — atîtea probleme puse de atîţia autori; şi care formează structura mentalităţii actuale ? Nu4 mail interesează nimic din ceea ce se produce de douăzeci deî ani ? Argumentele cu care îşi susţine vechile teoreme,: şi;Jj ele aceleaşi : nimic în plus, nimic în minus. Cum zic fran-f ţuzii : „il se raconte". Şi doar d-sa nu e încă la epoca suhf§ venirurilor : la vîrsta cînd se realizează cunoscuta lege lui Ribot, după oare amintirile vechi se menţin, pe cînd| cele nouă dispar.

Admiratorul lui P. Istrati debutează cu această drastică afirmaţie (de parfum foarte occidental prin moderaţia ei) ,,P. Istrati este cel mai bun prozator pe oare l-a avuiif| România pînă acum".

Dar, mai întîi, e Istrati un prozator român ? Despre, ol operă de artă plastică, pictură ori sculptură, se poate zicdj

lirfect că e românească, chiar dacă a fost executată RL străinătate. Dar literatura nu e, oare, a acelei ţări în a Ilarei ***limbă*** a fost scrisă ? J. Conrad e polonez, şi totuşi |Ş$ consacrat romancier englez. De asemeni Charnisso în l(Oermania etc. Cînd va trebui să se pronunţe şi despre poezie, va indica d-l Sanielevici pe contesa de Noailles pa pe cel mai bun poet român ? Dacă ar fi vorba de făcut |0 antologie de prozatori români, l-^ar pune d-sa şi pe |-Istrati ? Şi dacă l-ar pune, cum l-ar prezenta publicului, |în franţuzeşte ori tradus ? N-am auzit pînă acum ca o literatură naţională să se laude şi ou traducerile. După acest * (fcriteriu, Tolstoi poate fi scriitor francez şi Shakespeare ^'italian. Anarhia începe şi nu mai putem fixa nici o frontieră literaturilor : un fel de comunism literar apărut cu ;inult înaintea celui economic.

Iată unde duce oocidentalismul !

Ca să-l înalţe pe Istrati, dl. H. Sanielevici nu vede pită cale decît să distrugă pe toţi ceilalţi scriitori români, fetare de spirit exclusivă, simplistă, foarte frecventă aici, pe la noi, dar necunoscută Apusului. Acolo valorile pot ^.coexista, şi nimeni nu-i aşa de fervent în admiraţie încît, <a să-l ridice, de pildă, pe M. Proust, trebuie să-l dărîme g>e Anatole France.

Consecvent metodei sale, dl. Sanielevici îşi începe opefetaţia chirurgicală întîi cu critica. Maiorescu şi Gherea sînt Scuzaţi că au susţinut, „alături de scriitori de talent", o ^riulţime de nulităţi.

Deschidem ***încercări critice*** şi ne permitem să întrejBăm pe dl. H. Sanielevici cine sînt marii scriitori care j|e cheamă : Reteganu, Buticescu, Păcăţeanu, pe care i-a TBat d-sa de exemplu ca tipuri de regenerare sănătoasă jş; literaturii ? Sainte-Beuve a făcut şi el greşeli de acesea, inerente criticului, cînd a declarat pe Eugene Sue superior lui Balzaic. Dar atunci, de ce nu e mai indulgent B l. H. Sanielevici ?

Şi mai sever încă e d-sa cu criticii poporanişti, printre feare niumără pe d-nii S. Mehedinţi, M. Dragomirescu, pl. Lovinesicu, adică tocmai pe aceia care au combătut poporanismul, care au fost adversarii lui calificaţi şi care, |prin structura lor sufletească, au fost reprezentanţi tipici &i concepţiei antipoporaniste.

Poate dl. Sanielevici să dea poporanismului cele mai] fanteziste definiţii, să introducă în această noţiune aibso-l lut ce vrea, o elementară datorie de corectitudine pole-j mică trebuie să-1 facă să întrebuinţeze acest cuvînt nu- mai în sensul acela pe care i l-au dat aceia care 1-aul făurit şi şi-au etichetat concepţia lor despre viaţă. Era i mai bine, însă, ca în dispreţul şi înălţimea d-sale, de la \ care se şterg toate ***deosebirile,*** să găsească o etichetă care| să înglobeze la un loc pe d-nii M. Dragomirescu, Lovines- cu, S. Mehedinţi cu C. Stere şi G. Ibrăileanu. Ce Dumne-1 zeu, în explozia sa de dezgust pentru cultura aceasta ro- mânească, nu-i izbucneşte în minte măcar o formulă: înaripată şi pitorească ? Ce-ar spune d-sa dacă în eticheta de clasicism am introduce pe Chateaubriand, Hugo şij Musset ?

Dl. Sanielevici se ridica altădată mereu contra d-luij Iorga că inventează genii (cine nu-şi aduce aminte cît a| rîs dl. Sanielevici de chestia Vasile Pop =• Edgar Poe +] Prosper Merimee). Acum, cînd d-sa întreprinde o goană| acerbă împotriva inventatorilor de genii naţionale, pe dl.'» Iorga îl înounjură.

După critici, scriitorii.

Ca tip al scriitorului poporanist, dl. Sanielevici îl ia] pe dl. Sadoveanu, vechea d-sale obsesie, repetînd exact- aceleaşi obiecţiuni de acum douăzeci de ani. Cu toate.' acesteia, nu prea pare lămurit definitiv dl. H. Sanielevici; în privinţa d-lui Sadoveanu : cu toate că afirmă că dl. M. Sadoveanu nu e un scriitor, se grăbeşte totuşi să-11 recomande traducătorului pentru Occident a celor mai; bune nuvele româneşti şi recomandă printre aceste ***Raz-} bunarea lui Nour*** şi ***Cei trei.*** (Ce interes are dl. H. Sanie-j levici să compromită ţara în străinătate ?) Dar indicarea^ acestor bucăţi dovedeşte că d-sa n-a mai cetit din aceşti scriitor nimic din ce a produs posterior acestor două nu- vele. (D-sa chiar se laudă că nu-1 ceteşte.) Nu discută decît 1 ***Crîşma lui Moş Precu,*** scrisă de asemeni la douăzeci dej ani. Are drept să-1 definească pe dl. M. Sadoveanu, carel are patruzeci şi patru ani şi o vastă operă, cu o scriere! de tinereţă? Dar dacă cumva dl. Sadoveanu a progresaţi în ultimii douăzeci de ani, adică de cînd a devenit matur,' Şşi dacă şi-a schimbat maniera, părăsind — din nefericire, ' zicem noi — unele din acele note care îi displac d-lui Sa- nielevici ? Ce ştie d-sa- dacă nu l-^a cetit ? Are drept să nu-l citească dacă nu-i place, dar nu să-1 definească scri- |lind despre el. Ce-ar fi dacă cineva ar scrie despre Emi- nescu după poeziile tipărite în primii ani ? (Nu e totuşi ţ cazul cu ***Crîşma lui Moş Precu,*** care e în adevăr frumoa- să.) Ii mai reproşează dl. H. Sanielevici d-lui Sadoveanu că nu descrie preoţi ca în Ardeal. Ce să facă, dacă nu sînt astfel de preoţi în Moldova ?

E indignat d-sa că tipurile din ***Crîşma lui Moş Precu*** nu sînt angelice. După concepţia critică a d-lui Saniele- vici, un romancier, ca să fie bun, trebuie să creeze nu- mai tipuri ideale de bunătate şi candoare. In bună logică, d-sa ar trebui să fie entuziasmat de Georges Ohnet sau Henry Bordeaux, unde poate găsi tot paradisul şi unde — ^ferească Dumnezeu — nu intră vreo canalie, în schimb, să dea afară din literatură pe Balzac cu tipurile sale Grevei sau Vautrin, pe Dostoievski, pe Zola din ***UAssomoir,*** pe ' Flaubert cu ***Madame Bovary,*** tot Maupassant. Definind valoarea scriitorului după înălţimea concepţiei ori după gingăşia sufletească a personagiilor, ca dl. H. Sanielevici, ce jos rămîn Balzac ori Dostoievski ! Şi ce valoare capătă H. Bordeaux !

Dar dl. H. Sanielevici nu-şi întrebuinţează consecvent instrumentul acesta de critică literară. Pe vremea cînd ataca pe dl. M. Sadoveanu în ***Curentul nou,*** d-sa obişnuia să-1 puie la stîlpul infamiei cu ajutorul unui tablou sinop- tic, în care se găsea, printre viţiile eroiilor acestuia : ^prostituţie, alcoolism, asasinat, adulter. Dar în ***Kira Ki- ^ralina,*** pe care o admiră atît, găsim : beţie, prostituţie, asasinat, pederastie (şi ce pederastie !), incest. Dl. Sado- iveanu face figuri palide în această privinţă. „Popa Tără- ^:boi e un romantic" !, strigă dl. Sanielevici, încîntat de ^asemenea „trouvaille". Popa Tărăboi e un beţiv, atîta tot. ÎDe ce atîta complicaţie ? Ca să-şi dovedească afirmaţia |d-sa mai citează şi pe Musset.

E un romantic, spune dl. Sanielevici, ca şi cum ar de- jt nunta un bandit.

Il mai acuză pe dl. Sadoveanu că scrie pentru mica; burghezie. Stranie concepţie despre asta mai are dl. Sanielevici ! D-sa crede că un artist scrie cu gîndul conştient că se adresează unui anumit public... Scriitorii scriu fiindcă au de spus ceva, indiferent cui. Nici gazetarii nu se gândesc la anumite clase sociale cînd iau condeiul înmînă.

Ca să justifice şi mai bine animozităţile sale, dl. H. Sanielevici, care are spiritul filosofic şi gust pentru ideile generale, o începe de departe, desfiinţând chiar genurile literare de care s-au servit cei pe care vrea să-i distrugă. Occidental pînă în măduva oaselor, a ajuns la concluzia că singurul gen literar potrivit Apusului e clasicismul. Nu mai rămîne atunci decît să şteargă din istoria literaturilor romantismul şi realismul. Mai cunoaştem alt; exemplu de antiromantism. E acela al lui Ch. Maurras" şi al discipolului său, Pierre Lasserre. Dar aceştia nu 0001-' damna romantismul în sine. Ei denunţă numai nepotrivirea lui cu spiritul francez şi inconvenientele pe care le^ar aduce în consecinţă acest gen în cultura franceză. Oa să şteargă din literatură un gen în care s-au produs Byron,; Manzoni, Shelley, Puşkin, Chateaubriand, Victor Hugo, Novalis etc, nu s-a găsit decît dl. H. Sanielevici. Am mai; auzit oameni oare au preferinţă pentru o şcoală literară.: N-am mai auzit însă pe nimeni, nici chiar pe cei mai, amatori de paradoxe, ca să condamne în sine un gen lite- j rar.

Trebuie lăudată originalitatea d-lui H. Sanielevici. Şi] aici, oa şi în multe locuri, nu-i mai rămâne oa consolaţi^ decît butada lui Mr. Prudhomme : „Cest mon opinion eț| je la partage". Toate achiziţiile pe care le-a făcut istoria! literară prin cucerirea romantică : amănuntul pitoresc,: psihologia individuală, sentimentul naturii, drepturile fanteziei etc. nu contează deloc ? E penibil să mai continuămi cu sfărmarefa acestor uşi deschise în dauna d-lui H. Sa-s nielevici. Să revenim la aplicaţiile pe care le face d-sa î,n| literatura română. Dispreţuieşte, bineînţeles, înainte de-toate, romantismul medieval ieşian. Cum ? De cînd ? Do$ acest retrogradism ieşian a produs pe ***Sărmanul Dionisi***

^această figură arhiromantică de blazare şi descompunere, despre care dl. H. Sanielevici a scris pagini ditirambice şi cu a cărui figură ne asigură că se identifică.

Nu iubeşte (astfel decît clasicismul. Şi nu toate ma-
I nifestările acestuia. De pildă, clasieismui aristocrat nu-i
" place. O singură formă are toate sufragiile d-sale : clasicismul proletariatului. Aşadar, din toate genurile literare,
5 numai clasicismul e bun, iar din clasicism, numai acela
* proletar. Dl. Panait Istrati e ***singurul*** clasic proletar, deci
î dl. Panait Istrati e cel mai bun scriitor pe oare l-a produs omenirea pînă acum. lată cum Homer, Dante, Sha"kespeare, Goethe, cu care, dealtfel, dl. H. Sanielevici îl -compară foarte des pe dl. Panait Istrati, rămân inferiori .acestuia, fiindcă nici unul din ei nu e clasic proletar.

Dar e, în adevăr, dl. P. Istrati un clasic? Atmosfera, ";personagiile şi atitudinea autorului sînt acele ale unui ' veritabil romantic.

Să-1 cetească oricine şi va avea această impresie. Ceea ce e absolut sigur, însă, e că dl. P. Istrati nu e proletarul ;la care se gândeşte dl. H. Sanielevici. Se numeşte proletar — o noţiune care e foarte restrânsă în socialism — un muncitor calificat, înscris în sindicat, avînd un statut industrial fix, cu conştiinţa şi solidaritatea de clasă formată în fabrici ou mii de lucrători. K. Marx, şi după el majoritatea socialiştilor, au fost foarte zgârciţi cu această ^categorie socială şi au respins din ea tot ce nu era perfect consecvent caracterelor de mai sus. Ei au arătat |de atâtea ori că săracii, vagabonzii, micii burghezi nu sînt ; proletari. Tocmai ân aceasta stă meritul lui K. Marx : de ia fi dat o bună definiţie proletariatului, spre deosebire |.de înaintaşii săi Proudhon, Blanqui, Owen, care înglo**bau** în vaga noţiune de „peuple" o întreagă eterogenitate î-dîe elemente. însuşi dl. Sanielevici, la pag. 43 a broşurii \ dnsale, dă o definiţie lucrătorului calificat : „care forjează pătura reprezentativă a epocii postbelice, tăria partidului socialndiernoicrat şi .zăgazul contra comunismului ^ |adhiibzuit". ***(Ihid.,*** loc. cit.) Acest proletar — zice d-sa pfr trăieşte bine „oa Morgan ori Stinnes", are casă aerată li curată, se hrăneşte cu bucate bune, nu cu mămăligă,

are timp liber de recreaţie, consideraţie socială, drepturi politice etc*

Acesta e proletarul, care produce clasicismul, genul cel superior, după dl. H. Sanielevici.

Face parte Istrati din el ? Din biografia sa, oa şi din fizionomia şi viaţa tipurilor care le descrie, se vede că el e un muncitor vagabond, care a cutreierat lumea îndeplinind fel de fel de meşteşuguri. Mediul său e acela de port oriental, cu turci, cu greci, mahalagii români etc. E ceea ce Marx a numit „Lumpenproletariat", tagmă in-: ferioară, neorganizată, ignorată. însuşi dl. H. Sanielevici îi aşază în această clasă la pag. 49 : ***„Proletarul vagabond*** (cel cu Stinnes ?) a învăţat franţuzeşte din clasicii francezi". Dar la pag. 54, printr-un miracol, îl vedem trecînd în rîndurile proletariatului calificat : „Prin gura lui (a lui Istrati), am impresia că vorbeşte muncitorimea caii-. ficată, clasa reprezentativă a momentului de faţă".

In definitiv, e sau nu e proletar calificat Istrati ? De, fapt, lucrurile stau .aşa : dl. H. Sanielevici are în minte imaginea proletariatului din Apus, care trebuie să producă clasicismul cel nou al d-sale ; întîlneşte pe dl. Istrati, care nu este proletar apusean, calificat, organizat, „trăind ca Stinnes", îl decretează însă proletar apusean şi reprezentant al acelui proletariat apusean (şi dacă e reprezentantul proletariatului apusean, cum poate să mai fie atunci şi „cel mai mare prozator român", mai ales că nici nu scrie în limba noastră ?).

Dar dacă, în adevăr, dl. Istrati este acel clasic, cum vrea dl. Sanielevici, atunci urmează că poţi să nu fii proletar apusean organizat, şi totuşi să fii clasic. Legătura de cauzalitate înitre proletariat şi clasicism dispare în orice caz.

Dar trebuie să isprăvim odată cu şirul inextricabil al contrazicerilor d-lui H. Sanielevici. D-sa a găsit mijlocul de a se contrazice cel puţin de două ori înăuntrul unei; contradicţii mai mari, aşa că trebuie o întreagă subtilitate ca să-1 urmăreşti, subtilitate a cărui „randament" utilitar e desigur prea mic ca să merite o discuţie mai lungă.

Voim numai să mai adăugăm cîteva cuvinte asupra concepţiei d-lui H. Sanielevici despre artă şi estetică.

Se pare că criteriul după care judecă d-sa operele artistice e cel exclusiv moral. Am văzut ce crimă comit scriitorii care nu descriu' tipuri de sfinţi. Dl. Istrati e mare scriitor fiindcă „stăpânul lui Anghel" e om cinstit, „Mama lui Adrian o sfintă" etc. (p. 44). E un criminal, în schimb, dl. Sadoveanu care n-a inventat popi ardeleni în Moldova. Arta are, astfel, după dl. H. Sanielevici, o menire pedagogică, socială. Ea poate fi întrebuinţată cu succes ca profilaxie contra prostituţiei, crimei, romantismului, pederastiei etc. Ea se poate prepara ca şi campania electorală prin reţete şi discursuri. „Propag clasicismul de douăzeci de ani", ne spune dl. Sanielevici. De obicei, propagi ca să convingi. Dar poţi convinge pe cineva să fie clasic ? E ca şi cum ai vrea să convingi un blond să fie brun. Se poate face aceasta după reţete, după comandă ? Poţi lăuda un clasic. Dar să propagi clasicismul ?

Dacă scriitorul are o anumită ereditate, educaţie, face parte dintr-o anumită clasă, va fi în mod necesar ***a*** sau ***b,*** cum rezultă şi din dl. H. Sanielevici. Căci d-sa e teribil de determinist, pentru că, spune d-sa, oa cineva să fie clasic, trebuie să fie proletar, organizat etc. Dar dacă nu eşti toate acestea ?... A „propaga" clasicismul înseamnă atunci a propaga să fii proletar, să fii organizat şi să-ţi creezi — după comandă — anumiţi părinţi şi chiar strămoşi. E sau nu e determinist dl. Sanielevici ? După cum se vede, depinde de moment şi loc.

Eram copil încă cînd am cetit studiul d-lui H. Sanielevici despre dl. Brătescu-Voineşti şi de atunci, convins de dialectica critică a acestui articol, am trăit cu ideea că autorul lui ***Pană Trăsnea*** e un mare scriitor.

După un sfert de secol, dl. H. Sanielevici îl numeşte pe „marele" Brătescu pueril, drăgălaş şi îndulcit cu zaharină. Voind să arate că nu se contrazice, d-sa citează cu literă grasă nişte rezerve care — în adevăr — îţi fac impresia că d-sa admira condiţionat pe dl. Brătescu, dar peste do-

*** Impresia noastră este că Sanielevici dădea aci mai curînch o imagine a „aristocraţiei muncitoreşti" decît cea a proletarului *pur,* dacă ar fi să luăm în serios afirmaţia, oricum hiperbolică„ despire „lucrătorii calificaţi", care ar trăi „ca Morgan ori Stinnes".**

uă cuvinte aflăm că acele rezerve erau o bănuială (nu ştim a cui), pe care chiar d-sa însuşi o combătea atunci (p. 66). Trucul e evident.

După experienţa Brătescu, mă simt astăzi încurcat cu dl. P. Istrati. Ce Va spune despre el dl. H. Sanielevici peste două decenii ? Tinerii care cetesc astăzi pe dl. Sanielevici să fie atenţi. Cine ştie ce surpriză pot avea peste cîţiva ani ?

Căci minunate sînt variaţiile clasicismului.

2924

ESTETISM ŞI POPORANISM

Ca în toate ţările analfabete, unde mizeria se ascunde subt falduri de 'mătase, există şi în ţara noastră un grup de esteţi ortodoxi, mai purişti decît tot ce a produs Occidentui în materie de „artă pentru artă". Esteţii aceştia" se plimbă pe străzile pestilenţiale ale Bucureştiului fără să protesteze ca cetăţeni, locuiesc în case unde molozul se macină de umezeală şi neglijenţă în fiecare zi, iar în convorbirile dintre ei se apostrofează familiar şi jovial cu cîte-o înjurătură fără eufemism. Fac toate acestea cu, conştiinţa împăcată că nu rănesc majestatea supremă a Artei. Se supără foc, însă, aceşti impecabili purişti, oride cîte ori e vorba de literatură. Acolo au întrecut tot; Occidentul la un loc în rafinamentul senzaţiilor. Legaţi de trotuarul bucureştean şi de cheiurile Dîmboviţei fără; să fi părăsit o clipă ţara, nimeni nu e mai competent să-ţi vorbească despre senzaţiile rare ale Estramadurei, despre perversitatea sărilor la Toiedo, despre visurile cocainei, homosexualitatea lui Verlaine, prostituţia din Montoartre. Să nu îndrăznească cineva să amintească despre pitorescul Carpaţilor (cînd e ştiut că singuri Anzii Cordilieri sînt frumoşi), despre melancolia nostalgică a eîmpiilor Şiretului ori Prutului (cînd e ştiut că numai cîmpia ***Flm-i***drei merită să fie cântată), fiindcă va fi fulgerat imediat de trăsnetele esteţilor români.

De la o vreme încoace, aceste onorabile personagii reproşează ***Vieţii româneşti*** că îndrăzneşte să aprecieze autori străini ca P. Valery sau M. Proust, cînd ştiut este că aceşti eminenţi scriitori nu pot fi apreciaţi decît de trustul monopolizant al esteţilor. Ceea ce acolo poate fi o preocupare legitimă, aici e o contradicţie. Adică, cum, mă rog, poate fi compatibil poporanismul (de a cărui esenţă e vorba mai jos) ou intelectualismul şi rafinamentul autorilor suscitaţi ? Nu mai vorbim despre intelectualism, pe care onorabilii esteţi, exclusiv amatori de senzaţii, l-au repudiat veşnic şi deci nu au căderea acum să-1 revendice. Dar să ne punem pentru moment, din punct de vedere strict ştiinţific, problema : e compatibilă simpatia pentru ţărani cu atitudinea pur estetică ?

Nu vom căuta aici o definiţie a fenomenului estetic. Putem totuşi să spunem că ceea ce impresionează în primul rînd pe un om inspirat de concepţia artistică a vieţii e un sentiment de echilibru şi proporţie. Aplicaţi această constatare la clasele sociale. Un estet va constata imediat că există clase fixate, cu o mentalitate specifică bine închegată, şi clase recente, ou sufletul şovăitor, cu apucături neasimilate, cu gesturi care ţin ca formă de clasa imediat superioară către care se aspiră, iar oa fond, de clasa imediat inferioară die unde a plecat. Clasele mijlocii, hibride, pline de aspiraţii brutale, însă ipocrit acoperite,' de contraste izbitoare pînă la comic, de veleităţi nesatisfăcute, suspendate totdeauna între două realităţi, una de sus, pe oare n-o înţeleg încă perfect, alta de jos, pe care o dispreţuiesc, nu pot să placă nici unui artist. Clasele circulante poartă cu ele tot ridicolul arivismului, şi un estet a zis doar : „Je hăis le mouvemenit qui deplaee les lignes", Cuvîntul de ordine al urii contra burghezului a fost lansat de puri esteţi : Flaubert, Theophile Gautier, O. Wilde, Villiers de lTsle Adam. Aproape toate operele satirice, tratînd despre ridicolul omenesc (înoepînd cu ***Roman du Renard,*** prima satiră, şi aceea de origină burgheză), de la Moliere şi Beaumarchais pînă la Labiche, Courteline şi Anatole France sînt şarje la adresa claselor mijlocii. La noi, singurul mare satiric Caragiale şi-a bătut joc numai de burghezie.

Gîndiţi-vă acum la clasele fixe. Sînt două : nobleţea şi ţărănimea. Lăsăm la o parte pe cea dintîi, fiindcă nu ne interesează acum.

E greu de găsit un element de ridicol la ţăran. El nu se deplasează şi nu are veleităţi peste forţele sale. Limbajul şi moravurile sale sînt milenar fixate. Nici un contrast displăcut, nici o asperitate. Vechimea lui în aceeaşi stare, ereditatea profesiei — care face din el un abil tehnician al meseriei pe care o cunoaşte, traiul aspru în natura care-l înglobează ca pe un simplu detaliu (şi e greu de dovedit artisticeşte că un element sălbatic al naturii poate fi urît), tragicul sumbru şi anonim al vieţii, toate acestea fac din clasa ţărănească un produs artistic de primul rang.

Arătaţi-mi în ţara noastră ce alt element social ar putea admira un intelectual estet ? Nobleţea ? Dar aceasta e în plină disoluţie. Burghezia ? Dar lăsând lo o parte principiile teoretice de mai sus asupra urîţeniei claselor mijlocii, e, adică, mai estetic „nea Ghiţă", de la Obor, sălbatec şi trivial, decît moş Gheorghe oarecare, potolit, înţelept şi plin de o fină ironie ? *

Şi ca dovadă că e aşa, e cazul lui Maiorescu, acest om de gust desăvîrşit, dispreţuitor distant al burgheziei liberale, aristocrat în toate, care a scris pagini de entuziastă simpatie pentru ţărani. Iar Caragiale, ori de cîte ori a luat subiecte din viaţa ţărănească, a părăsit tonul satirei şi al ironiei, pentru a lua pe cel tragic al vieţii adevărate. Fapt e că ţăranul nu poate fi ridiculizat. Viaţa lui poate fi ca şi aceea a elementelor naturii : impetuoasă, aspră, (iacă vreţi grosieră. Ridicolă nu poate fi. De aceea, nu există autor satiric care să fi ridiculizat ţărănimea. Există unii care au insultat-o — Zola ori Maupassant —, alţii, poate, care au urît-o ; nu există scriitori care să fi adunat ridicol din viaţa de la ţară.

Şi mai există un alt motiv. Fiecare din noi caută în viaţă ceea oe-i lipseşte : e faimoasa lege a contrastului. Mitocanii vorbesc ca boierii. Pe de altă parte, e prea cunoscut faptul că în Faubourg Saint-Germain limbajul întrebuinţat conţine în el intenţionat ţărănisme. Intelectualii iubesc în ascuns o meserie manuală, iar manualilor le place să cetească, blonzii iubesc brunele şi invers...

De ce nu ar iubi un intelectual rafinat asprimea dură, ar elegantă a vieţii de la ţară şi de ce un om complex -ar aspira către simplitatea calmă şi fecundă a lumii urale ?

Or, se ştie că teoreticienii poporanişti n-au fost talani, ci burghezi şi intelectuali generoşi. Pentru cine vrea să înţeleagă, explicaţia, credem, e clară.

11925

UNITATEA CONSTRUCTIVISMULUI

la fine, şi-a spus şi constructivismul opinia lui despre Inoi. Şi, bineînţeles, tot prin ***Mişcarea literară,*** care acumulează toate bunele aprecieri asupra noastră. Bineînţeles, tot printr-nun interviu. Acest mod de oomunicare a ideilor a fost inventat de către politicieni pentru politiliani. Cutare personalitate marcantă putea să-şi „dea cu Ippinia", să i se publice fotografia, să ne împărtăşească pblima d-sale biografie, adică felul cum mănincă,' cum ^doarme, cum face dragoste, pentru oa comunul muritorilor să afle ceva din secretul zeilor. Unii cer cu insistenţă |ă fie intervievaţi. Cunosc un politicilan oare protesta că fiu e intervievat şi el măcar o dată pe lună, ca colegul lui pin alt partid. De aici, fireşte, puterea gazetarilor. Cum ajoritatea gazetelor sînt politice, literaţii se ofileau de ielozie. Imposibil de plasat măcar o fotografie la vreun tidian politic ! Atunci snau inventat gazetele literare, jumai că în altă parte, interviurile au un sens şi cei care |e dau, o anumită greutate. Genul iritabil s-a potolit : ate, în fine, să-şi puie în valoare gîndurile şi figura, să zeze marţial ori modest (după genul orgoliului), ca la btograf. Reporterul a fost chemat de dl. Vinea ori a eefcrt un interviu, lucrul e indiferent. Vedeţi, un simplu in|îdent cotidian, care, însă, e imens prin consecinţe, fiindcă au schimbat de la această dată înseşi premisele istoriei laastre literare..

Nu putem discuta cu reprezentanții constructivismului, întîi, fiindcă există candori care dezarmează, care incintă. Aşa, de pildă, dl. I. Vinea spune intervivorului său că singura mişcare care contează în istoria literară a ***uU*** timilor 30 de ani e aceea a ***Contimporanului*** (a nu se confunda cu vechiul ***Contemporan*** de la Iaşi). Această mişcare e „constructivismul". Despre natura, procedeele, scopurile acestui curent nu putem şti nimic, fiindcă asemenea practicelor magice, el nu poate fi înțeles decît de inițiați. Limba în care se exprimă nu e nici măcar esperanto (aceasta tot are reguli de gramatică), ci o juxtapunere de fraze, unele nemțeşti, altele engleze, italiene, ruseşti.

Cu toată curiozitatea şi bunăvoința noastră, textele acestea rămîn literă moartă pentru noi. Un sentiment de. mister ne cuprinde, poate oa pe Champollion înainte de descifrarea ieroglifelor. Aşa ceva n-am mai simțit de la; lectura lui ***Scarabee*** d'or al lui Edg. Poe. Şi acolo e vorba de un tainic alfabet. O şaradă oarecare însă tot cedează,;; la urma urmei, la o logică de aranjament, care, după ce-ai S descoperit-o, ți se pare extrem de simplă. Fi-va la felj într-o bună zi, şi ou constructivismul ?

Poate.

Fericim generațiile viitoare oare vor asista la dezlegarea enigmei. Pentru noi, nu ne rămîne — „helas" ~◁ decît resemnarea. Ne spune însă dl. I. Vinea ori intervie-* vorul său, nu ştim care (la ***Mişcarea literară*** interviuril^ sînt duale), că superioritatea „constructivismului" stă î&j unitatea lui organică. Nu putem controla nici aceasta,; fiindcă despre necunoscut nu se poate face nici o ipotezăj Ne întrebăm numai dacă constructivismul român e acela?" lucru cu mişcarea confuză ide curente care se cheamă ***m\l*** rea expresionism, dadaism, futurism, suprarealism etc, "^"

^ Dacă da, primul gest către unitatea „organică" ar găsirea unui nume comun la atîtea aspecte diferite caii au totuşi ceva comun : incomprehensibilul.

Ca recenzenți ai mişcării noastre culturale, o altă pp blemă ne interesează însă aici : nu cumva mişcarea coiil structivistă poate fi dăunătoare evoluției artistice romal neşti ? Nu întîrzie ea, canalizînd strîmb unele talente, de'* făşurarea unor energii utile în altă parte ? Cetitorul ca vrea să fie informat poate fi liniştit. Constructivismul n| e mai periculos azi la noi decît erau primii socialişti utopici, Morelly ori Brissot de Warville în secolul al XVIII-lea al Franței feudale. Erau aşa de inocente ideile ""socialiste atunci, încît noblețea, care combătea înverşunat liberalismul burghez, se amuza — lucrul era la modă — reprezentînd în piesele de la Versailles, ca simplu divertisment, idilicele utopii comunitare. De aceea, ne permitem şi noi digresiuni asupra constructivismului. Fiindcă, vorba lui Talleyrand : „Ce qui est exagere est insigni-'~fiant".

1925

DE LA CENACLUL D-LUI M. DRAGOMIRESCU

Cetim în ultimul număr al ***Mişcării literare*** următoa-1: rele relativ la cercul literar al d-lui M. Dragomirescu : țf „Armonia cenaclului ar fi şi mai pronunțată dacă dintr-un ***V*** anumit colț nu s-ar ridica unele glasuri vulgare a (sic !) E',ixnor copii încrezuți, pretinşi critici... De aceştia şi dl. | M , Dragomirescu este copleşit. Mai acum cîteva şedințe, Icînd cetea dl. Mircea Rădulescu, însuşi dl. Dragomirescu, ipătruns de obrăznicia acestora, a fost nevoit să-i amepnințe cu excluderea."

Aşadar, nimic nu s-a schimbat de pe vremea studenției noastre. Îmi amintesc — lucrurile acestea încep să pi'e duioase, fiindcă sînt departe — că şi atunci dl. M. Dra-Igomirescu aduna la un seminar pe toți tinerii critici stipnulați de bunăvoință. Indulgența d-sale paternă era şi atunci infinită. Misiunea acestor seminare era să eticheeze cu o formulă în vreun compartiment diferiți scriillori. Natural, un întreg arsenal de clasificări estetice era •pus în joc pentru aceste nevinovate jocuri. Formulele delinitive mi se pare că erau admise cu majoritate absolu-

Odată, Miaeterlinck a fost consacrat subt eticheta : aâistico-caduc". Cînd a murit Carmen-Sylva, seminarul a st convocat de urgență, chiar în aceeaşi zi, pentru a fixa

definitiv titlul literar al nobilei dispărute. S-a căzut dej
' acord asupra caracterizării „lirioo-intimă", fiindcă întriiJ nea mai multe voturi. Toate acestea se treceau într-un J proces-verbal, pe care secretarul trebuia să-l cetească lâ| începutul şedinţei următoare. r|

In această candidă atmosferă, năvăleau cîteodată, oa] şi acum, intruşi. Se aşezau frumuşel, cuminţi, în ultimele) bănci şi ascultau cu luare-aminte. Dar la un moment datj pe cînd .maestrul considera, de pildă, pe poetul Gregoriană din cinci puncte de vedere, după cît mi^aduc aminte, al] intensităţii, tonalităţii, calităţii şi încă alte două, indicate] de Wundt, cineva din fund se ridica serios, grav, şi sej adresa d-lui Dragomirescu :

— D-le Profesor, am de pus o întrebare.

— Ce este ?

— D-le Profesor, au existat haiduci ?

Fidelii se indignau, restul se prăpădea de rîs. Bineîn-1 ţeles, lucrul nu se consemna în procesul-verbal. *Mişcareaî literară* ne povesteşte că şi acum lucrurile se petrec la' fel. Şi doar de atunci dl. M. Dragomirescu a mai îmfoă* trînit. . \

In aceeaşi ordine de idei, ***Ideea europeană,*** în ultimul! ei număr, se întreabă ce-i lipseşte d-lui Dragomirescu cil să fie chemat şi el ca ceilalţi critici dl. Dragomirescu, ***cmm*** este ştiut că toată lumea îi zice... altfel. , |

Seriozitate are doar prea multă, de asemeni obiectivii tate şi bună-credinţă. 1

Răspunsul ***Ideii europene*** e că d-lui Dragomirescu îiî lipseşte autoritatea. Dar de ce-i lipseşte autoritatea ? Cu* rioasă problemă de psihologie. Noi credem că dl. Dragol mirescu e prea bun. Cum zice franţuzul, „il est sans mfc lice". De-aici imensa, creştina d-sale obiectivitate. E aş^ de bun d-sa, că nici nu face deosebire între valori, ca s| nu nedreptăţească vreuna. Toate lucrurile stau pe laicetai" plan. De aceea, compară pe Sorbul cu Shakespeare, | Goethe cu Talaz etc... In diferitele vicisitudini care a| tulburat cariera d-sale, dl. Dragomirescu a rămas pur, ino cent ca Sf. Caterina, după ce a fost violată de banditj pentru triumful creştinătăţii. ;

Dl. M. Dragomirescu nu urăşte pe nimeni, în schimf| iubeşte tot timpul : altădată era amorezat de Cerna, Gîf

anu, Sorbul. Acum, de poetul G. Talaz. Şi nu doar amor Jea la toţi oamenii. Un amor subiectivist, acela care creea-jrză din nou, cu imaginaţie, obiectul pasiunii sale. La în-fceputul erei noastre, dl. M. Dragomirescu ar fi intrat de-a |,dreptul în ***Vieţile sfinţilor.***

|. Mentalitatea noastră orientală şi meridională, perfi-|dă şi maliţioasă, nu poate gusta, însă, inocenţa pură. Şi fe un defect, adică o senzaţie în minus...

If Se povesteşte că ori de cîte ori răposatul Maiorescu era pntrebat dacă M. Dragomirescu e un critic perspicace, răs-fpundea distrat : „Da, are o inimă excelentă". De unde se ! poate vedea că însuşi Maiorescu nu era aşa de occidental cum se pretinde.

1925

POLEMICA ŞI POLEMICA

Domnul Camil Petrescu, ca şi dl. Zarzăra al lui Bră-escu-Voineşti, e licenţiat în litere şi filosofie. Domnia-sa ţine să se ştie acest lucru şi-l repetă ori de cîte ori are bcazia. Conştient de poziţia sa, nu stă de vorbă decît cu ti-graţi de la licenţiat în sus. Împrejurările — cer toate scu-sele — m-au înzestrat cu două doctorate. Ce să fac ? se întîmplă tot felul de lucruri în viaţă. Cel puţin poate voi ti astfel pe placul d-lui Camil Petrescu, şi calităţile mele ţcademice mă vor face tolerat într-o discuţie în care, gealtfel, d-sa m-a introdus cu sila. E vorba de „polemi-ca" (cine a citit expresiile întrebuinţate acolo de dl. Ca-ftii Petrescu va recunoaşte uşor că e vorba de un eufe-mism) d-sale cu dl. Topârceanu. Şi poate dl. Camil Pe-|escu nu se va supăra prea tare că mă amestec în vorbă. * polemică, măcar o discuţie în plus, e o fericire pen-u eminentul publicist bucureştean,

D-sa le caută cu luminarea, e încîntat cînd mai gâ-şte pe cineva cu care să înceapă un mic scandal, de-|ur, nu fără răsunet. în meseria noastră ingrată, în pu-liicistică, duşmanul cel mai redutabil e tot ignorarea, tă-

cerea : puţin zgomot în jurul unui nume e totdeauna j binevenit ; întîi aude publicul că exişti, pe urmă păle de invidie camarazii întru literatură de la cafenea, ceea ce e, oricum, o voluptate, se mai dezmorţeşte spiritul băj tăios, care — în viaţă — nu e bine să adoarmă niciodată! In afară de aceste consideraţii de psihologie generală, trei bule să constatăm că dl. Camil Petrescu e foarte tînăr *(xm* e vorba de vîrstă, nu-i aşa ?). D-sa e nerăbdător, întreg prid să vadă publicul admir:îndu-i calităţile — dealtfe' reale —, să măture într-o noapte toate geniile învecl care mai zvîrl încă umbre inoportune. Ce dracu ? Flecari ia rîndul său. Şi cum românul e mahalagiu, adică se intef resează mult mai uşor de o ceartă între literaţi, care 1 — orice s-ar zice — totdeauna amuzantă, decît de o pol ezie sublimă, dl. Camil Petrescu a prins această slăbickj| ne naţională. William James vorbeşte undeva de un fif năr american, foarte cumsecade, dar care avea mania d| a face publicul să vorbească de el. A făcut atunci toate poznele posibile, adesea „a contre-coeur". Dar public ' ca şi presa de acolo, ca şi cel de aici, ca şi cel de preţui .tindem, e cochet. Cînd îl provoci, rămîne parcă într-adiiil mut. Tînărul în chestiune, exasperat de atîta tăcere, ~ hotărît atunci să facă o crimă. Şi a făcut-o. Se raporte că — pe scările eşafodului — ultimele sale cuvinte fost : „Doamne, presa acestei ţări are de regulat o grai! socoteală cu tine !" '*

Am provocat o discuţie fiindcă mi-a fost frică să exasperez prea mult sensibilitatea d-lui Camil Petre"

Vedeţi : pur altruism.

Dl. Camil Petrescu e din oamenii care nu se pot de| ni decît contra cuiva. Teribil neajuns. Fiindcă atunci/ litudinea înseamnă anulare. închipuiţi-vă că d-sa ar aV nevoie de două ore de singurătate pe zi. Ar urma doj ore de desfiinţare, de întrerupere a personalităţii, a ştiinţei, a vieţii chiar. Duşmanii literari, aşa de perfl ar putea să profite de acest hibernaj vulnerabil, şi nezeu ştie ce s-^ar întîmplă. Nu, dl. Camil Petrescu t: bule să înveţe de a exista şi ***în sine,*** nu numai ***cort*** cuiva. I-o spun cu toată prietenia.

Lăsînd gluma la o parte, mă văd silit să-mi apăr poliţia. Dl. Camil Petrescu, în primul său articol din ***Cuvântul liber*** contra d-lui G. Topârceanu, mă persiflează fîdirect că am scris un articol prin oare ceream premiul i&ţional de poezie pentru poetul ieşan. Pentru dl. C. P., %pârceanu nu e decît un umorist. Desigur, gusturile sînt adividuale. Dar într-o epocă, într-o generaţie, tot există li valori obiective, valabile pentru un grup ceva mai mare pe amatori de artă. Am scris atunci, în acel articol, deofabind ***clasicismul psihologic,*** exclusiv temperamental, în ^enul V. Alecsandri, clasicism oare nu e altceva decît expresia directă a unui temperament echilibrat, de cel ***es-Uic,*** care reiese nu din însuşiri native de caracter, ci ^ntr-o anumită elaborare a materialului artistic în momentul creaţiei. Clasicismul estetic poate fi — la urma urîptei — procedeul de artă chiar şi al unui romantic. El e un Dces excepţional de depăşire, de stăpânire de sine, de fetică excesivă, de cerebralism, de filtrare prin extremă îjioare a versului, a materiei poetice. Dacă vreţi, clasicismul estetic e romantismul formei perfecte, al expresiei aice. El elimină orice neglijenţă, orice slăbiciune, rejezentînd victoria supremă a artei, a sufletului, asupra pbstanţei inerte.

K Din această familie poetică face parte azi Paul Vaiete cu luciditatea sa perfectă, ou forma sa impecabilă, cu jfesăvîrişirea sa aproape neurastenică. Să citească dl. C. P. W;Scrie Valery în ***Variete*** despre versul liber, despre lupiiartistului cu imperfecţiunea, despre facultatea critică, t|eiectuală în poezie.

KDin. aceeaşi familie face parte — natural păstrînd difienţele şi proporţiile — şi Topârceanu. Şi la dînsul **** nica*** nu e un simplu instrument, ci ***devine ea însăşi*** femă ***de inspiraţie. A*** citit dl. Camil Petrescu ***Balada Mţii*** sau ***Balada iernii ?*** N-a simţit acolo cită perfecţiu-I închide o formă aparent modestă, cită eliminare de fel într-o asemenea concentrare, câtă izbîndă asupra Ijjjfetenţei urîtului ? Dacă a citit-o, cum poate pronunţa, fetita uşurătate de adolescent, cuvîntul „umorist" ?

d-sa are de regulat alte socoteli — polemice, critijpfcc. — cu dl. Topârceanu, putea să-l atace în atîtea iptiri,. dar nu desfigurînd o valoare estetică. Puţină

obiectivitate e trebuincioasă totdeauna ca să disociezi valorile. Nu e numaidecît necesar ca să-i spui unui om cu care te-ai certat pentru literatură că e ofticos, urît, pederast, sau mai ştiu ce. Poezia trebuie să rămână poezie, chiar dacă te-a supărat autorul, aeuzîndu-te — desigur pe nedrept — de plagiat ori de inspiraţie prea directă din Stendhal.

Fiindcă dl. Camil Petrescu, nu fără un ascuns gînd de intrigă, îl invită în şir pe dl. Topârceanu să ia sfaturi de la mine, fiindcă deci îmi acordă această măgulitoare situaţie de a fi sfătuitor, să-mi permită să fac acest oficiu, fără nici o supărare şi cu toată amenitatea, cu domnia-sa.

Sîntem o generaţie de sacrificiu, o generaţie dezorientată în timpuri de tranziţie, între valori care mor şi între altele care abia se întrezăresc. Pretutindeni, şi mai ales în ţara aceasta, e sterilitate, neputinţă, ură, falşificare. Valori reacţionare, pe de o parte, escrocherii numite de avangardă, pe de alta, impiedică clarificarea atmosferei noastre literare. Ne-am adunat cîţiva, cu bună intenţie, alături de excelentul nostru prieten Filotti, cu gîndul de a introduce în ţara aceasta, răscolită de meschinării, de pasiuni mici, de invidie, de ură, puţină lumină europeană. Dar ce lumină şi ce europenism mai ales înseamnă expresii ca acestea, pe care d-ta, iubite d-le Petrescu, le întrebuinţezi contra lui Topârceanu : „Topârceanu cu o satisfacţie de godănac" ; „Topârceanu are creierul flasc şi incapabil de nuanţe" ; „Comentează cu verva ţigănească a chelnerului de provincie" etc, etc. Luând asemenea atitudini, nu înseamnă a compromite tocmai ce ce formează onorabilul program al bunului nostru amic comun Filotti, care — oricum — nu imerită de la prietenii prima trădare ? Lasă, iubite d-le Petrescu, d-lui Arghezi procedeele tari, maniera forte : d-sa reuşeşte să fie artist chiar cînd înjură. D-ta n-iai nici temperamentul fiindcă eşti bun, nici mijloacele sale. Şi apoi, ce însea alceialstă grandomanie de titrat ? Crezi d-ta cu adlevărialt cil Topârceanu nu poate discuta cu d^ta fiindcă nu e licenţiat? Credeam că în generaţia noastră au încetat asemenea naivei grandomanii de semicivilizaţi. Ai renunţa oare d-ta la o discuţie cu Eminescu fiindcă acesta nu avea decît cîteva clase de liceu ? Inteligenţa şi autocultura lui Topârceanu nu întrece ea pe aceea a trei sferturi din doctorii şi docenţii noştri ? Înseamnă a strica uşi deschise ca să te' combat pe această temă, dar d-ta trebuie să ştii că valoarea intelectuală a cuiva n-are absolut nimic comun cu numărul diplomelor şi, adeseori, nici ou acela al cunoştinţelor. S-a zis doar, cu cuvînt, că „la culture c'est qui reste apres avoir oublie ce qu'on a appris".

Şi acum, o ultimă rugăminte, adresată d~lui C. Petrescu. îl rog să nu mai înceapă cu mine o interminabilă discuţie. Nu simt nici o plăcere pentru răfuieli publice care nu duc la nimica, Polemicele au alt scop decît acela de a ne arăta talentele ori ştiinţa. Singurul lor rost e o lămurire. Dacă nu duc la aceasta, la ce bun atîta vorbă ?

1925

STATUL ŞI LITERATURA

Pentru cine îşi aminteşte starea de izolare, de mizerie morală în care se găseau scriitorii înainte de război, solicitudinea pe care o arată azi oficialitatea apare evidentă. Meseriaşii scrisului, afară de rare excepţii, erau consideraţii ca elemente ori neserioase, ori — în cel mai bun caz — de lux. Se acordau cu uşurinţă sporuri bugetare pentru toate îmbunătăţirile tehnice : o subvenţie acordată unui literat, o catedră universitară ori o şcoală rurală stîrneau totdeauna scandal în onorabilele consilii de miniştri ale vechiului regat, adunate ca să poarte de grijă destinelor ţării româneşti. Tot ce se putea face pentru un Coşbue, Vlahuţă etic. era să li se acorde — mai mult din pomană — o slujbă sau o sinecură la vreun minister. Când urma, însă, un alt guvern şi cînd la ministerul în chestie venea vreun brav erou electoral în genul lui Radu Mihai, prezenţa unui scriitor într-un departament serios li se părea o uşurinţă, poate o ironie, şi scriitorul era destituit în douăzeci şi patru de ore.

Cariera lor trebuia întreţinută atunci printr-o serie de linguşitoare atitudini adresate despoţilor timpului. Ca şi Raicine ori Moliere, pe timpul lui Ludovic al XIV-lea, beletristul român, ca să trăiască, trebuia să se alipească, să devie omul de casă al unui Kaliinderu ori D. Sturdza. Păistrînd proporţiile, aristocraţia politică şi-a plătit totdeauna luxul unui bufon de curte, închipuindu-şi că, prin aceasta, serveşte arta pură ori cultura superioară. în fond, e mult mai preferabil regimul burghez, în care un Maecena burtă-verde şi „bon enfant" face chefuri cu scriitorii şi le dă cadouri, decît acela al unui guvern absolut, în oare tiranul întreţine din milă pe neadaptatul visător de lîngă dînsul, silit să aibă, pentru decoraţia banchetelor ori a saloanelor, lirism şi spirit de porunceală.

Astăzi, solicitudinea colectivităţii româneşti faţă de artă e cu mult mai mare. S-au creat direcţiuni în ministere şi alte instituţii autonome care, direct ori indirect, oferă breslaşilor scrisului tot felul de ajutoare.

Dar cînd în timpurile moderne statul intervine ca să întreţie cu baloane de oxigen viaţa literară a unei ţări, se evidenţiază un simptom foarte trist. înseamnă anume că mişcarea artistică nu poate trăi prin propriile mijloace. Peisajul e cu totul întristător la noi. Scriitorii — vorbesc de o bună parte dintre ei, şi nu din cei mai mari — îşi consumă timpul şi cariera în anticamerele ministerelor. Privindu-i aşa, fără de public, fără debuşeu, fără întrebuinţare parcă, ei seamănă cu o clasă de funcţionari dezafectaţi. Te gîndeşti numaidecît la miile de birocraţi vienezi, suprimaţi- din buget după tratatul de la Versailles. Cînd literatura devine un capitol bugetar, cînd adică se transformă dintr-o liberă activitate spirituală într-o corvoadă financiară pentru stat, înseamnă că realitatea producţiei artistice se apropie de nulitate.

Ca toate transformările sociale din România modernă, scrisul s-a înfăptuit de la artificial la natural, de la imitaţie la realitate. Avem întîi scriitori şi pe urmă public, după cum avem întîi automobile şi pe urmă şosele. Dar publicul nu citeşte. Directorul unei mari case de editură, care a experimentat răbdător şi dezastruos ani de-a rîndul capacitatea de lectură a neamului nostru, mi-a afirmat cu cifre la îndemână că la o populaţie de şaptesprezece milioane abia se pot recruta ***trei mii*** de cititori. Şi aceia trebuie să citească din greu pentru toată lumea, adică pentru restul de şaisprezece milioane nouă sute nouăzeci şi şapte de mii ! Dar bieţii oameni se surmenează de la o vreme, şi atunci dezastrul e complet. Salvarea e — desigur — statul, cu bugetul său supraîncărcat. Ani de-a rîndul am voit să avem o industrie. S-au creat atunci patru fabrici de zahăr. Dar ţăranul nostru nu mănînea zahăr decît la sărbători. Statul, în mod ruinător pentru finanţele sale, a trebuit să întreţie aceste firave organisme ou subvenţii, concesii, preţ minimal etc. Acelaşi lucru se petrece azi cu literatura. Concluzii întristătoare, desigur, dar nu dezesperare. Ne mai rămine o singură soluţie : faimosul principiu al lui Aristot, după care forma creează fondul, artificialul poate crea naturalul. Ca să înoţi trebuie să intri în apă. Ca să ştii să votezi şi să ai conştiinţă cetăţenească, trebuie să ai votul universal. Pentru ca publicul să înceapă a citi, trebuie să existe scriitori neutilizaţi care să scrie cărţi nesolicitate,

Privind teancurile melancolice din librării, poate, într-o zi, apucat de curiozitate, va deschide şi cetăţeanul una.

Şi poate va fi captivat, fiindcă talent avem, slavă Domnului !

Deocamdată e vorba să se înfiinţeze „consiliul literelor", care va proteja, va susţine cu laude oficiale şi ou recompense morale martirii inutili care sînt scriitorii.

1925

POSTERITATEA CRITICII

Cine deschide tomul al III-lea din ***Politiques et moralistes*** de Faguet, la articolul ***Taine*** va găsi definiţia pe gfaire criticul francez o dă despre înaintaşul său, aplicîn-|4u-i tocmai faimoasa sa metodă a găsirii „calităţii fundamentele" şi care e cam următoarea : „La quialite maî-~esse de Taine c'est la probite". în adevăr, multă, mul-

tă vreme, Taine a fost considerat ca savantul tip german: cinste, simţul responsabilităţii de idei, conştiinciozitate, meticulozitate. Graţiosul Renan părea un spirit frivol pe lîngă seriosul, adîncul, cinstitul său rival. Barres, mi se pare, a rupt mai întîi acordul unanim, denunţînd pe pedantul teoretician că nu făcuse călătoriile pe care le descrie în ***Voyage d'Italie.***

Pe urmă a venit „cazul Aulard", care a arătat că ***Origines de la France contemporaine*** mişună de erori voite, de documente trunchiate, altele lăsate pur şi simplu la o parte, altele falş interpretate. S-a crezut că pasiunea antirevoluţionară alterase un moment spiritul ştiinţific al istoricianului.

Dar iată că un profesor de psihologie de la Strasbourg. Ch. Blondei ***(La documentation psychiatrique dans „Ulntelligence" de Taine, Journal de Psychologie,*** 1924), arată că şi într-o lucrare de psihologie pură, în ***De Vlntelligence,*** unde interesul sau prejudecăţile politice n-aiu cfc căuta, tehnica savantului Taine e din cele mai neglijente. Referinţe incomplecte, fără să conţină indicaţii de ediţii, titluri deformate, erori de indicaţii bibliografice, citaţii inexacte sau rău traduse, informaţii rău înţelese ori rău utilizate fac din opera sa un document psihologic utilizabil doar cu mare precauţie. Blondei ajunge, documentat, la concluzia : „l'on peuit s'appeler Taine et faine d'assez mauvais ouvrage".

La douăzeci de ani distanţă numai, ne întrebăm ce devine axioma lui Faguet : „Taine, c'est l'esprit de la probite" ?

1926

l i

CRITICA PSIHOLOGICA ŞI CRITICA ESTETICA

fir

într-un recent articol asupra lui Sainte-Beuve (opera J postumă a acestuia ***Mes poisons*** a stîrnit o mare vîlvă),| publicat în ***Adevărul literar,*** dl. P. Zarifopol reia discu-j ţiunea între critica psihosociologică, care explică opera dej

-antă prin biografia autorului (fatal influenţată de mediul social în care trăieşte), şi cea estetică, care degajează în sine procedeul şi mecanismul creator al artistului. Cea dintîi, care adesea cade în simple mahalagisme din viaţa autorului, în foarte vagă legătură cu opera, i se pare cu mult mai comodă şi mai facilă. Pe cînd găsirea specificului estetic, a ceea ce face farmecul unic al operei, e cu mult mai greu de găsit. Acum vreun an, s-a publicat şi aici, la această rubrică, o notă intitulată ***Biografie,*** care susţinea idei apropiate celor ale d-lui P. Zarifopol. Dar d-sa pare a crede că critica psihologică e inutilă, că luminile pe care le aruncă ea sînt suspecte. E adevărat • că arta e un moment excepţional în viaţa artistului. Faţă I de meşteşugul său cotidian, e o zi de sărbătoare, foarte | puţin asemănător cu ceea ce e de obicei artistul, adică I un simplu om. în momentele sale de creaţiune, un autor e mai puţin om şi mai mult artist. Opera are o valoare ;. estetică îh sine, ea se dezlipeşte de' viaţa artistului da ir Să-şi trăiască singură mai departe destinul propriu. Regalitatea ei e autonomă şi merită să fie înţeleasă independent. Punctul de vedere pur estetic se afirmă cel mai legitim. Toate acestea sînt într-o anumită măsură perfect |;aidevăraite. Dar să nu exagerăm.

Cum va proceda esteticianul pur ? Va analiza şi indifc-Ca procedeul de creaţie al artistului, se va menţine la ^chestiuni de „imelier", aşa, de pildă, cum a făcut pentru I pictură E. Fromentin sau Baudelaire, adică va comenta l'opera pur profesional. Dar ce înseamnă tehnică ? Un grup p3e senzaţii, de imagini vizuale ori motrice, şi toate acesItea colorate de o anumită specificitate individuală. Cuftare, după propriul său temperament, vede pur retinian iea Cezanne, insistat şi conturat ca Ingres, fluid şi vapoInos în felul lui E. Carrieire. Unul, după energia specifică la ochiului, sau după o particulară optică de contrast, ve^de mai mult într-^un anumit verde, albastru ori galbăn. ^Psihologia contemporană cu drept cuvînt crede că strucPtura sufletească e un tot indivizibil, colorată pînă la cele lai elementare senzaţii de o tonalitate individuală. A [degaja o tehnică din punct de vedere estetic înseamnă a indica ceea ce e unic în legile sufleteşti după care se în-

cheagă creaţia. E acelaşi individ acela care bea cafea ori fumează tutun de un anumit gust, se culcă la o anumită oră, are anumiţi prietini etc. cu acela care creează o operă de artă. Integralitatea vieţii sufleteşti e indivizibilă şi diferitele ei funcţiuni — ***interdependente. Unele se*** explică prin altele fiindcă formează un tot unitar. Nu se poate separa prea mult creaţia de restul^ vieţii fără să cazi în pură abstracţie.

Dar oare ***estetica operei*** nu e pînă la un anumit punct şi ***estetica personalităţii ?*** Mai puţin concentrat, mai vag, mai amestecat cu alte influenţe, un om are aceleaşi calităţi şi defecte ***estetice,*** în viaţă ca şi în operă. Unul e spiritual, dar vulgar, meschin, dar lucid, altul sentimental şi de prost-gust, ori cerebral şi uscat, ori generos şi spontan. Toate acestea au aproape aceeaşi semnificaţie şi în viaţă şi în operă. Caracterul e acelaşi cu diferite modificări. Nu poate fi altfel.

Un exemplu ne va lămuri mai bine. Iată grafologia. E o disciplină azi ştiinţific verificată. Oamenii care-şi schimbă personalitatea în urma unei boli îşi schimbă şi scrisul. Pe de altă parte, nu e vorba aici decît de senzaţii, adică de ceea ce e mai impersonal în om. Dar dacă caligrafia ne trădează caracterul frumos ori urît, de ce nu ni l-ar trăda creaţia artistică ? De fapt, opera e o anumită caligrafie. Din ea se poate ceti fondul sufletesc, şi invers. In fond, aptitudinea către frumos are două feţe, una interioară, neexprimată, virtuală, şi alta exprimată, realizată estetic, după cum lentila are o faţă convexă şi una concavă. Gesturile cotidiene ale unui autor par că nu seamănă cu plăzmuirile lui artistice : sînt mai impuse şi mai împrăştiete. Mai intră poate şi alte influenţe, oare le derivă. Pentru un ochi ascuţit şi sagace, ele au, însă, acelaşi gen de urît ori frumos ca şi cartea care a scris-o ori desenul pe care l-a creionat. S-a făcut puţin pînă acum estetica personalităţii, adică interpretarea •— din punctul de vedere al gustului — al acţiunilor cuiva. Mi se pare că romanii aveau pentru caractere o anumită estetică (e drept, foarte îngustă) şi anumite civilizaţii feudale la fel.

Rineînteles nu e nevoie pentru aceasta să cazi în ma-
i ^ nrTîn detalii biografice inutile atunci cmd co-

mult ori de mai puţin.

1926

CRIMA D-LUI P. ZARIFOPOL

Nu e un secret pentru nimeni stima pe care o avem pentru dl. P. Zarifopol. Am scris-o şi motivat-o aici în diferite rînduri cu diferite prilejuri. O singură imputare avem de făcut d-lui P. Zarifopol. Dar aceea e aşa de gravă, încît, după cum vom vedea îndată, ia proporţia unei crime.

Iată despre ce e vorba.

în nimic nu s-a afirmat mai evident mitocănia speriată şi „epatată" a unei părţi din critica şi intelectualitatea noastră (sărmani mahalagii introduşi brusc în salonul unui boier) decît prin scandalul pe care-l fac cu „estetica". Bieţi suburbani balcanici, aceşti critici tremură de a nu fi consideraţi lipsiţi de fineţă şi maniere. Şi atunci strigă toată ziua pe toate tonurile că sînt esteţi. Simplismul lor intelectual e aşa de primar, încît au ajuns să creadă că estetica e o „esenţă", o „substanţă" aparte, dezlipită şi ferită de viaţă, concepută abstract, în afară de temperamentul, de mediul, • de firea celui care creează. Mai mult decît atît : estetica e obligatorie, ca şi serviciul militar, pentru toată lumea. Te preocupă alte probleme, ai alte puncte de vedere, altă meserie şi nu-ţi arde de glumă, eşti inginer, medic ori judecător şi nu vrei să-ţi deformezi meseria prin prisma estetică, adică nu vrei să faci poduri, să scrii reţete ori să dai verdicte stilizate şi strălucitoare, eşti numaidecît dat afară din rîndul oamenilor subţiri şi chiar dintr-acela al oamenilor cumsecade. „Estetica" e singura realitate, singurul punct de vedere, singura substanţă pură, nealterată de petele vieţii comu-

ne. Sîntem prăpădiţi, topiţi de atîta estetică. In nici tară din lume — *et pour cause* — nu se face atîta ald mie a frumosului. Aici la noi, la gurile Dunării, în pi tria unde săpunul nu e necesitate (mai ales pentru inii lectuali !), unde morala e echivalentă cu prostia, undi înjurătura bonomă şi socială te răcoreşte de orice stai de nervi, s-a constituit minunata insulă utopică a esteticii !

Şi încă ceva şi mai comic. După ce am fost asurziţ| de aceşti critici, care ne asigurau pe cuvîntul de onoare ori pe mormîntul părinţilor că ei şi numai ei sînt singuri esteţi, ne-a fost imposibil să vedem şi noi o singură data în ce constă acea „estetică". Căci onorabilii deţinători acestui elixir secret nu s-au trădat niciodată. N-au scrii un rînd, o mostră cît de mică în care să-şi aplice emi nentele principii. Promisiuni şi iar promisiuni. Atîta t<

Cînd scriu, scriu ca toată lumea şi de obicei, ca să & drept, ceva mai prost. O proză banală sau forţată, plicticoasă ca o zi de ploaie, nulă ca o compensaţie, în ca] ai multe dificultăţi să poţi găsi cel mai mic germen de idei] de stil ori de talent. Cîteodată simple verdicte : cutare genial, cutare e idiot, fără nici o explicaţie, fără nici motivare, ca să învăţăm şi noi cum procedează în labq* ratorul lor secret aceşti mistici cercetători. Un simpl belfer de liceu cînd analizează o poezie în clasa a VI-! după tipicul cunoscut face mai multă estetică decît *dum* nealor.

Aşadar, ca să ne rezumăm, aceşti stimabili literaţi ai afirmat, au decretat că sînt esteţi. Şi o cred. Şi sînt feri citi. Dl. M. Dragomirescu a decretat că d-sa a desfiinţai toată critica de la Sainte-Beuve încoace. Un alt şef di ceaiuri literare revendică pentru el această glorie. Nu gîndesc un moment să ne scoată din încurcătură, scriim o dată, măcar o dată, un articolaş cît de mic, cît de dus, unde să-şi aplice metoda şi punctul de vedere, toate că sînt destul de darnici cu coloanele unor fiţuidf Situaţia lor era, astfel, ca să zic aşa paradoxală, ca să *m* zic amuzantă.

La acest episod al istoriei esteticii române, se poa' plasa intervenţia salvatoare a d-lui Zarifopol. Pînă atunci li se demonstrase acestor spirite subtile, subt toate foi

finele, că Estetica nu e o esenţă sooborîtă din cer, că creaţia artistică face parte dintr-o personalitate care e de obicei mai completă decît momentul artistic etc, etc, lucruri pe care le ştiu şi de care ţin seama toţi oamenii care pot gîndi, de aici sau din Apus şi chiar şi simplii oameni de bun-simţ. Li se arătase copios mai ales că critica literară este ceea ce este, adică ceea ce au făcut-o marii săi reprezentanţi : Sainte-Beuve, Taine, Matthew Arnold, Lemaître, Brandes etc. Toţi aceştia, însă, întrebuinţează toate explicaţiile pentru fenomenul literar de la biologie şi sociologie pînă la psihologie. Cîteodată, cînd trebuie, fac şi analiză tehnică, adică ceea ce se cheamă metodă estetică. Dar numai cînd se prezintă ocazia, şi nu obligator, fie că se potriveşte ori nu. Critica, aceea adevărată, adică aceea care *există,* îşi împrumută mijloacele de unde poate. Toate acestea le-am repetat cu sentimentul că emitem mereu truisme.

Dar rasa esteticienilor nu e caracterizată nici prin percepţie iute, nici prin gust pentru idei. Ei se mulţumese să se cramponeze de afirmarea acestei sărmane obsesii. La urma urmei, însă, toată această cohortă de admiratori ai frumosului pur nu mai era luată în serios de nimeni. Oamenii treceau şi zîmbeau : înţelesesem masca sub care se deghiza nulitatea. Atunci, dl. Zarifopol le-a dat o mînă de ajutor. Adept justificat al concepţiei estetice, d-sa a reuşit să scrie articole totdeauna interesante şi profunde servind acest punct de vedere. Cineva se ţinuse de cuvînt şi-şi ajustase metoda concepţiei. D-sa, e drept, a strigat mereu estetică, dar a şi făcut estetică. Şi mărturisim că nu înţelegem deloc de ce a făcut atîta vîlvă dl. Zarifopol cu Estetica. D-sa era doar capabil să facă aşa ceva. A dovedit-o. N-avea nevoie, deci, să strige mereu necesitatea esteticii pentru ca să zvîrle praf în ochii lumii. Dar dl. Zarifopol nu s-a gîndit la consecinţi, care sînt grele. Gestul său justifică atitudinea tuturor neofiţilor, tuturor ignoranţilor, tuturor netalentaţilor, tuturor celor lipsiţi de inteligenţă !

Un om inteligent, şi totuşi „estetician" !

Cu vîlva făcută de d-sa se vor împăuna toţi scribuleţii desconsideraţi, toţi elevii de liceu repetenţi, toţi res-

pinşii de la conservator sau de la şcoala militară. Cu toţii vor găsi refugiu în estetică, care-i va primi cu braţele deschise, de data asta fără examen. Căci această „aîma mater" e adînc îngăduitoare cu fiii ei. Acest om inteligent şi solitar va deveni regele lor aclamat. Elogiile şi osanelele lor îi vor tulbura liniştea şi nervii. Vor trece munţii şi-l vor dezmierda în fiecare seară. Şi va muri de plictiseală poate. Dar crima e comisă.

Noi ceilalţi, sărmanele sale victime, vom auzi încă şi mai insistent melopeea searbădă a esteticianilor, mai virulenţi încă, mai încurajaţi prin atitudinea d-lui Zarifopol. Conştiinţa sa e apăsată de un greu păcat şi somnul său nu poate fi uşor.

1927

PENTRU DL. PAUL ZARIFOPOL

La o notiţă publicată în acest loc, în numărul trecut, al cărui sens olar şi direct n-a scăpat nimănui, dl. Paul Zarifopol răspunde ou susceptibilitate exagerată, ou o enervare nepotrivită printr-o altă notiţă din ***Adevărul literar.*** Presimţeam de mult că firea ascuţită, de fin artist,, a d-lui Paul Zarifopol trebuie să fie subiectivă peste măsură. Să-mi mai permit încă o ipoteză explicativă ? Dl. Paul Zarifopol trăieşte izolat. Simţul său social se dezadaptează de la ajustările necesare conversaţiei, care-şi permite, cîteodată, în obiceiul' oamenilor civilizaţi, şi cîte o glumă inofensivă.

Mi se pare că notiţa mea nu avea de ce să-l supere pe dl. Zarifopol. în rezumat, ea arată cum pot fi folosite şi compromise ideile unui om inteligent. Dl. Paul Zarifopol are destulă experienţă ca să ştie că ideile noastre nu-şi ating totdeauna scopul pe care-l urmărim.

Iată, de pildă, un bogătaş, a cărui succesiune e destinată să întreţie creaţiunea unui spital. După cîteva decenii, succesiunea sa ajunge să servească (lucrul s-a întîmplat) o casă de prostituţie. Bacşişul a avut la început lin scop filantropic, apoi a devenit un instrument de corupţie. Un proprietar donează ţăranilor de pe moşie o serie de terenuri pentru construit case. Dar peste cîţiva ani terenul se surpă în mare cu case şi ou oameni' (cazul e descris într-un roman de Johan Bojer). Un altul refuză să gireze o poliţă unui amic viţios, crezînd că-l lecuieşte de patimă, dar acesta se sinucide, fiindcă banii îi trebuiau pentru o datorie de onoare. Dl. Paul Zarifopol susţine critica estetică şi o ilustrează cu remarcabile aplicaţii, şi tineri neofiţi înţelegînd lucrul pe dos fac din el o'propagandă caraghioasă de un amuzant radicalism, mterzieînd bărbaţilor să-şi sărute nevestele, inginerilor să construiască poduri ori băcanilor să vîndă cafea altfel decît estetic.

Toate acestea în filosofie formează o lege, pe care Wundt a botezat-o „heterogenia scopurilor". Fireşte că dl. Zarifopol nu e responsabil decît indirect şi involuntar de prostia celorlalţi. Tot ce putem să-i reproşăm e doar imprudenţa şi necunoaşterea mediului în care scrie.

Ceea ce ne-a surprins, însă, e că dl. Zarifopol, un aşa de sever vînător al tuturor strîmbăturilor, al „grimaselor" unei culturi firave, care abia acum se înfiripează, un aşa de aspru cenzor al tuturor „mofturilor" culturale şi spirituale, n-a băgat de seamă că una din cele mai savuroase probe de moftangiam mahalagesc e tocmai această estetomanie naţională, sub forma în care ne-o prezintă anumite şcoli literare şi estetice. Tocmai observaţiei d-sale aşa de ascuţite să-i scape un subiect aşa minunat de ilustrativ ! Şi tocmai fiindcă iubeşte aşa de mult estetica, era cel mai indicat S H O apere de tristele contrafaceri sub oare e prezentată la noi. Pe noi, ceva mai puţin amorezaţi de estetică, ne distrează puţin (ca să fim mizerabili) halul în care au adus-o adepţii români. Dar pe dl. Zarifopol ! Să privească cu atîta indiferenţă denigrarea unui idol ?

Dar dl. Paul Zarifopol nu avea, încă o dată, de ce să se supere de o notiţă, nu numai inofensivă, dar şi mult amabilă.

Astfel, sînt greu de priceput aprecierile sale aşa din senin sau căutate cu laborioase asociaţii (spuse pe un ton a cărui forţată obiectivitate şi linişte maschează cu greu iritarea) asupra „je m'enfichismului" meu sau asupra caracterului meu glumeţ (noroc de el în asemenea împrejurări !). Aprecieri interesante, desigur, dar fără nici un raport cu discuţiunea în chestie.

Toate acestea ne amintesc o întîmplare. Două studente de la Facultatea de ştiinţe discutau într-o zi aprins pe stradă o gravă problemă ştiinţifică, mi se pare darwinismul. Şi amîndouă argumentau cîte o teză contrară. Una din ele opunea probe din ce în ce mai decisive pentru poziţia sa. Atunci cealaltă, enervată, roşie, a găsit un minunat răspuns : „Aşa îmi trebuie mie dacă stau de vorbă cu o ofticoasă". Oricare ar fi gravitatea apucăturilor mele sufleteşti, ele ar fi putut fi discutate poate şi cu altă ocazie decît cu prilejul problemei criticii estetice.

1927

ŞTIINŢA LITERARA ŞI PSIHOLOGIA MODERNA

Tinerii fervenţi admiratori ai unei estetici pure nu sînt totdeauna oameni cultivaţi. Li se întîmplă, astfel, ca ori să descopere America după Columb, ori să invoce prestigiul străinătăţii în favoarea lor, numai din un zvon, necontrolat. Am spus de atîtea ori că nicăieri nu se face atîta ştiinţă a frumosului într-un fel aşa de radical ca la noi. Aici am întrecut pe toată lumea.

Mai spuneam altădată că, în mod natural — şi deci şi ştiinţific — nu se poate izola atitudinea estetică de celelalte facultăţi sufleteşti spre a forma o esenţă abstractă aparte, fiindcă personalitatea umană formează o sinteză, un tot indivizibil. Pentru complectarea instrucţiei acestor tineri neinformaţi voi rezuma aici, în cîteva cuvinte, un articol al lui Friedrich Rainz, ***Ştiinţa literară şi psihologia nouă,*** apărut în revista de istorie literară ***Euphorion,*** mr. 2, 1927.

Ceea ce domină azi ca tendinţă principală în psihologia contemporană e ceea ce se cheamă ***psihologia structurală.*** Această concepţie consideră sufletul ca o structură individuală, ca un tip determinat specific. Toate actele sufleteşti, de la percepţie la gîndire, se resimt de această coloratură generală a personalităţii. Sîntem departe de psihologia facultăţilor, ori de atomismul asociaţionist care credea că sufletul e o colecţie, o juxtapunere de elemente — senzaţii, idei, imagini —, şi nu o realitate bine închegată, formînd o individualitate. Această concepţie duce azi la caracterologie, la tipologie, la psihologie diferenţială. Fiecare individ e o realitate sui-generis indivizibilă.

Aceste concepţii generale au avut puternice influenţe asupra esteticii şi ştiinţei literare germane. Numele cele mai cu autoritate astăzi în acest domeniu : Oskar Walzel, autorul manualului ***Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters,*** Gundolf, autorul celei mai bune monografii despre Goethe, Bertram, cu al său ***Nietzsche,*** Simmel, Cysarz ***(Istoria literaturii ca ştiinţa sufletelor),*** Unger, Stefansky ţin seamă de acest punot de vedere. Ei sînt mai mult ori mai puţin influenţaţi de Dilthey, oare cerea de bază criticii literare nu numai o seacă analiză a operii, dar şi o înţelegere comprehensivă, intuitivă a omului, în totalitatea sufletului său.

Consecinţele acestui mod de a vedea sînt enorme pentru diferitele probleme de detaliu ale ştiinţei literare.

In ce priveşte ***biografia.*** Vechile biografii erau de multe ori o juxtapunere de elemente eterogene, fără prea multă legătură între ele. Nu se desena personalitatea, ***forma*** spirituală a autorului. Toţi biografii lui Goethe pînă la Gundolf nu ne reprezentau individualitatea acestuia, pierzîndu-se în amănunte, ca ceva total organic, ca un tot închis, ou necesitate devenit ceea ce este. Viaţa şi opera lui Goethe, în expunerea lui Gundolf, apar ca două atribuite diferite ale uneia şi aceleaşi substanţe.

In ce priveşte grupurile din istoria epocilor literare, vechea ***Mosaikliteraturgeschichte*** le consideră ca ***agregate,***

nu ca *forme colective,* compuse din indivizi diferiți, parcaj 'adunați la întîmplare. Așa a fost cu istoricii romantismului. De la cartea Richardei Huch avem, în fine, o lucrare* care ne prezintă acest grup ca un tot organic.

Noțiunile de stil epocal, de stil regional, de stil național pleacă din aceeași tendință de a deosebi aspecte unitare, organice ale vieții literare. Esteticienii germani merg. așa de departe, încît pretind că — citez textual — „de-' terminarea unității vieții individuale este expresia unității structurale a sufletului grupului" (O. Walzel, ***AnalytUsche und synthetische Literaturforschung).***

Qrice talent individual sufere astfel legea structurii superioare iui, care e stilul epocii ori al națiunii din oare face parte — ial formei colective superio-are oare o conține. Această ierarhie de structuri, cele mai generale conținînd și explicînd pe cele mai speciale, e considerată astăzi în' Germania — țara clasică a speculației estetice — ca metoda cea mai legitimă. Ea e aplicată și în artele plastice.: Wolfflin a putut cu ajutorul ei să constituiască celebrele? sale unități de stil în cunoscuta sa ***Kunstgeschichtliche*** i ***Grundbegriffe.***

Ideea aceasta de unitate și de totalitate a fost îm-1 pinsă așa de departe, încît e aplicată chiar și la determi-/ narea ***genurilor literare.*** Se spunea, de pildă, mai înainfte.| că balada e un amestec de epic și liric : formă lirică șH conținut epic. Se tinde azi să se considere balada ca un.| gen propriu, cu legile sale specifice, cu stilul său particular. Stilul fiecărui gen literar e ceva special și auto-, nom. El are coloritul său individual. Nu mai procedăm] azi prin adtțiune die fracțiuni, și Hartl a arătat că fiecare gen literar ori artistic are motivația sa psihologică < specială. Cu latît mai mult aceste considerații sînt valabilei pentru estetica generală.

iiii

Producțiile sufletești sînt opera sufletului întreg, al to-1 talității noastre psihice. O operă de artă se resimte de f toate convingerile și sentimentele artistului, de la celei etice și sociale pînă la cele pur artistice. A diviza su-| fletul pe facultăți înseamnă a continua erezia vechii psihologii.

1927 •

UN INCIDENT INTRE ESTEȚI

Ani de-a rîndul o subțire școală estetică din București a dat, în dreapta și în stînga, lecții de eleganță. Acești „arbiter elegantiarum" ne învățau, de sus, maniere frumoase, superbe atitudini eterice și dezinteresate de contemplație eminent artistică. Din colțul nostru „anestetic", incriminați de oribila grosolănie de a fi confundat o clipă etnicul cu esteticul, nici nu suflam de frică să ou fim prinși iarăși cu vreo greșeală de gust. Cînd ceteam — plini în același timp de admirație și invidie — dările • de seamă ale umor elegante și prea „fashionable" ceaiuri literare din București, lăsam imaginația să vagabondeze visătoare la acel cuib de supremă distincțiune și ne închipuiam relațiile dintre fericiții oare participau, animate de cele mai subțiri moravuri „Regence". Romantici și provinciali, vedem ca în vis reverențe, subtile formule academice, grațioase etichete și cîte și mai cîte delicioase și nafinate precauțiuni de politeță, amenitate și cochetărie.

Dar într-o zi crudă, pe neașteptate, ne-a fost dat să asistăm la zdrobirea visului nostru. Un membru al cenaclului, supărat că șeful n-a putut să-i treacă un volum ***la*** editura Casei Școalelor, 1-a atacat vehement într-o revistă. Un critic din același cerc, devotat șefului (care ne denunță și motivul supărării celuilalt) i-a luat apărarea. ,La care, poetul modernist, mai vehement încă, i-a răspuns. > Apoi iarăși criticul etc. Iată ce scria poetul modernist : „în aceeași foaie, P.C, un misterios orificiu al «Sburătorului», anunță alarmist și bufon : atentatul literar... Cît privește •șubredul și mercenarul condei..." Iată acum ce răspunde criticul modernist : „Incencînd să reducă ființa poeziei la maniera sa poetica din urmă, frazele critice... sînt doar aruncături strîimbe de vorbe printre dinți, ca țîșniri de Isputã, prezentate drept critică de idei".

- Dar consternarea noastră ajunge la culme cînd găsim că într-o discuție pornită pe chestiuni de gust, relativă i poezia pură, combatanții esteți se caracterizează mereu cu atribute antropologice, depămndu-și respectiv originile, făeînd, cu alte cuvinte, o gravă confuzie între '.^etnic și estetic". Căci iată ce spune poetul estet despre

criticul estet : „Curios de romănism, dar încă incompetent... prieten israelit... cu faţa sufletului încă siriană../ ţap impenitent... etc." Şi criticul, ca să puie lucrurile la; punct şi să repare probabil greşala, îi zice celuilalt, ca-: racterizînd o altă origine etnică mai brună : „Balaoacheşuhj egiptean din Balcani este incapabil să-şi mişte altfel! mintea decît între înjurătură şi formulă".

Astfel, încurcătura şi stupefacţia noastră sînt extreme. Aşadar, maniere frumoase şi estetică numai duminica, pentru musafirii din salon. In dos, în sufragerie, în viaţa cotidiană, realităţi naţionale ca la uşa cortului, cum se* cuvine şi se practică copios în ţara noastră. Şi cînd spunem aici că toată această distincţie e o pură mitocănie fardată cu artă ! In orice caz, iată o temă în care ascuţitul spirit criiltiic a d-lui P. Zarifopol va şti să deosibeals- < că „grimasa" de realitate.

1927

CONFUZIUNEA VALORILOR

Deschideţi un jurnal sau o revistă de a noastră şi' veţi putea ceti oriunde : „MJarii noştri scriitori Mihail Sadoveanu, Radu Co&min şi Rebreanu...", sau, ca să luăm • dintre cei decedaţi : „Eminenţii oameni de stat de pe/ vremuri, M. Kogălnioeanu, Generalul Tell şi Ion Brătianu", sau vorbind de critică : „Marii noştri critici: G. Ibrăileaniui, E. Lovinesau şi Mihail Dragomiresou".,. ;

Ce aţi zice. dacă aţi ceti într-un jurnal englez : „Marii • noştri scriitori Shakespeare, Conan Doyle, Dickens..." sau^ într-unui german : „Marii noştri compozitori WagnerJ Beethoven şi Franz Lelhar..." şi aşa mai departe. Toată 1UH| mea e nedumerită cetind astfel de lucruri. O primă constatare care se impune e că, înainte de război, criteriile: după oare se judeca un lucru şi ierarhia în care era ase-' zat erau ou mult mai fine şi, în orice caz, mai conştientei şi mai orientate. Războiul a încurcat totul. Nietzsche, asfixiat de permanenţa metodelor şi criteriilor tradiţionale,! poerut eîndva o „răsturnare a tuturor valorilor". în Geraania lui Nietzsche era prea multă tradiţie în aprecieri. |a noi, e curată anarhie. La urma urmei, am admite orice anct de vedere în valorificare. Cu o condiţie însă : ca st punct de vedere să se menţină consecvent pînă la apăt.

Dar cînd cineva enumera printre marii poeţi pe Arghezi, pe Eminescu şi pe Vasile Militaru, de pildă, Itunci sîntem în haos. Aprecierile la noi se **fac** aşa de |arbitrar, încît îţi provoacă totdeauna cel puţin surîsul. S-au publicat în ultimii ani în literatură lucruri absolut larcabile ale unor autori tineri nu prea cunoscuţi. Să şităm, printre altele, două : ***Voica,*** romanul d-rei H. Stahl, | i ***Popi*** de Theodor Soorţescu. Prea puţini le-au obrvat şi mai puţini au scris cîte ceva despre ele. Cine a atentat cum trebuie, atunci cînd au apărut remarcabilele studii de ţinută europeană ale d-lui Ibrăileanu : ***Creaţie şi analiză*** sau articolele despre Eminescu, sau studiile jfmai vechi despre ***Caragiale*** sau ***Marcel Proust*** ale d-lui ?. Zarifopol ?

Au trecut pur şi simplu neobservate. în schimb, cîte ^.capodopere", pe care nu le ştie nimeni, au fost preamărite şi vestite profetic. Publicul nostru a auzit, ştie, lupă un prestigiu stabilit de o stare de opinie publică, că ***rebuie*** să-i placă M. Sadoveanu, L. Rebreanu, Ionel Teoloreianu, Cezar Petrescu. Şi atunci îi ceteşte maşinal, de |a ediţie la ediţie. Dar ca să le controleze operele, să tie diferenţa de la un roman la altul, să înţeleagă de unul a reuşit şi altul nu, aceasta e prea mult.

Şi ca în literatură, în toate domeniile la fel.

Vedem la aceasta o serie de cauze. Mai întîi, domepul publicisticii a fost invadat de o serie imensă de neregătiţi. Tot ce se cere e oarecare facilitate la scris, lainte se cerea şi oarecare cultură, puţina deprindere capodoperele spiritului omenesc. Căci, după cum a pus undeva A. Thibaudet, gust înseamnă cultură.

Numai comparînd şi aprofundînd producte spirituale ari, poţi înţelege şi gusta altele mai mici. Dar cărturari nu mai scriu în România. Scriu, în schimb, din simplă erie, o serie de publicişti, adolescenţi şi ignoranţi, llceasta fiindcă lipseşte sancţiunea unei autorităţi şi a

unei imsitiituţii de valorificare. Şi oauaa cauzelor, autaiba-j tea şi sancţiunea nu există, fiindcă n/u există *tradiţie con4* sacrală. Totul stă în alcătuirea moravurilor noastre pu' blice de unde lipseşte *conştiinţa* şi sentimentul răspunderii^ Fiecare bea o cafea ori bere cu un prieten. A doua zi simte dator să-1 laude şi să-1 compare cu toate geniile: omenirii. Totul se aranjează la cafenea şi, fără pic ruşine, ne lăudăm numai familia sau prietenii. Şi doa ar trebui ca criticul cînd scrie să se simtă în aceeaşi sta de spirit oa preotul ori magistratul. Fără de aceste vir-i tuţi nu vom înjgheba niciodată o cultură proprie şi ne' vom zbate mereu în ghiarele anarhiei.

1930

DECĂDEREA FORMELOR

In cartea sa asupra rîsului, Bergson, pentru ca să| evidenţieze teoria sa, după care comicul e o aplicare unui fenomen mecanizat pe un fond viu, povesteşte anecdotă caracteristică pentru formalismul excesiv al men| talităţii birocratice. Un vapor naufragiase undeva aproa pe de coastele Bretaniei. Un călător care ştia să înoat^j s-a dezbrăcat,. a sărit în apă şi — cu mare greutate sleit, gol şi înfrigurat, a ajuns la ţărm. Dar abia a pu piciorul pe pămînt, iată că a şi sosit vameşul. Şi cu voce de o rară candoare a invitat numaidecât pe omul pielea goală la vamă să spuie dacă n-are ceva de decla-fj rat. Imbecilitatea beoţiană a automatismului funcţionat resc, desigur. Dar şi semn al unei epoci în care legile erai| legi şi formele forme. Astăzi, în cele mai rigide ţări le| gea a încetat de a mai fi un postulat axiomatic, sacral sanct, un principiu de esenţă divină, care trebuie accep tat aşa cum este, fără interpretare posibilă. Legea a de-J venit azi aproape pretutindeni un pretext de discuţi^ Apelurile sînt multiple şi jurisprudenţele infinite, putea -deosebi două tipuri de civilizaţie : civilizaţie cu şi civilizaţie cu jurisprudenţe.

Vechiul drept roman, rigid, autoritar, imuabil, a în-fennat domnia nezbuciumată a formalismului. Dreptul nan din ultimii ani ai imperiului a fost invadat de buruienile controverselor, al exegezelor. „Jus gentium" |arg şi umanitar a înlocuit legea civilă implacabilă şi de-finitivă a vechilor timpuri patriarhale.

Ţările şi epocile bine închegate, unitare şi organice iposedă puternice osaturi juridice. Cum apare criza în ||rept, apare şi stigmatul transformărilor, decadenţelor ori levioiuţiiiilor. Juridiieismul e barometrul sJtabilităţid lor, dli-snoza solidităţii societăţilor. Astăzi dreptul nu mai are Iprestigiu. Majestatea imuabilă a statuilor legate la ochi, |care împart fără slăbiciune şi fără umanitate legea, nu |)nai impune nimănui. Conduita juridică ne apare ca ceva erimat, găunos şi sclerozat. Ca ceva contrar vieţii, con-Itrar realităţilor vii, mereu schimbătoare. Şi fiindcă ca-|denţa istoriei e accelerată, pînă a lua şi răsuflarea ome-enască, nu mai avem ce face cu codurile, bune pentru |relaţii astăzi depăşite. E adevărat că flora abundentă a egiuirilor speciale îneacă, acopere cu totul utilitatea co-purilor rămase doar ca îndreptare vagi şi generale pen-3ru principiile fundamentale ale mentalităţii juridice. Ele au mai oferă azi decît exemple, analogii de cum ar tre-să se judece. Puţină lume din cei care intentează pro-ese se mai judecă după codurile civile şi comerciale. Le-|gile conversiunii, chiriilor, concordatului preventiv, mora-oriilor de tot felul modifică mereu substanţa plastică a. ţagulilor juridiice. Procesul uriaş de fecunditate legiferatiyă tuturor parlamentelor din lume arată cum materia re-glementărilor în raporturile dintre oameni e veşnic pre-făcută. Ne plîngem şi acuzăm mereu corpurile legislative fabrică zeci de legi pe zi... Dar nimeni nu se gîndeşite vina aceasta nu e numai a superficialităţii guvernelor, |io stare mereu fugitivă, mereu mobilă a realităţii sociale. Şi în aceste condiţii, urmează clar că nici o formă de aţă fixă nu poate persista. Ceea ce se întîmplă în lu-|||ea juridică — prin excelenţă formalistă — se întîmplă multe alte domenii : formele sînt pretutindeni în de-cădere.

A ajuns o lamentare comună lipsa de educaţie, de ma-niere — cum se zice — a tinerii generaţii. Politeţea alam-

bicată şi subtilă pare comică. Etichetele ca în timpul lui Ludovic al XIV-lea ori Regenţei ar umplea lumea de mirare şi dispreţ. Măcar canoanele formale ale părinţilor noştri, cu regulile de „savoir vivre", cu codurile purtărilor elegante, după care se făceau anumite vizite, se ofereau flori, felicitări, se saluta într-un anumit fel o persoană şi într-un altul altă persoană, toate aceste mai mutării şi nimicuri delicioase, care se executau după un ritual frecvent pînă şi la mahala şi care făceau viaţa ceva mai complicată, ne par inutile şi cel mult tolerabile pentru parfumul lor de naivitate istorică.

Generaţiile ultime sînt năvalnice şi bădărane, trăiesc direct, brutal şi fără nici o regulă. Delicateţea, aluzia, rezerva, discreţia dispar pe fiecare zi. O conduită robustă, cinică, temerară, dusă de instincte, de umori, de capriciu a înlocuit bătrîna politeţă. Biata baroană Staffe, care seria altădată coduri de „savoir vivre" împrăştiate în sute de ediţii, n-ar mai avea azi nici un cititor. Bătrînii nu mai sînt respectaţi, cuvîntul dat pare o povară puerilă, copiii s-au emancipat, profesorii sînt huiduiţi la cea mai mică rezistenţă, femeile expulzate din privilegiile lor oferite de un cavalerism de mult îngropat. Conversaţia, viaţa de salon, comicării pedainte din alte timpuri,

Dar iată ce se petrece şi în artă. Altădată, genurile erau codificate. Un roman era un roman şi o dramă, o dramă. Critici răbdători şi conştiincioşi, de la Boileau la Villemain, la Brunetiere şi pînă la Maiorescu, au obişnuit să cheme lucrurile pe numele lor. Cine mai respectă azi genurile? Totul e confundat, amestecat. Eseul, gen prin excelenţă hibrid, a triumfat, iar romanul conţine de toate, ca un fel de enciclopedie epică a timpului. Stilul lucrat nu mai contează. „Ecriture artiste", care a entuziasmat secolul trecut, e considerat ca ceva artificial, făcut, elaborat. O literatură directă, brutală, spontană înlocuieşte chinurile divine ale unui Flaubert, Anatole France ori Barreis. A rămas izolat, într-o restrînsă aristocraţie — ca un semn demodat al altor timpuri — un Paul Valery.

Să mai considerăm încă un exemplu. Din toate disciplinele filosofice, dintre toate mijloacele de discuţie ideologică, dialectica logică e în criză. In polemici şi confruntări de idei, instrumentul principal de luptă, raţionamentul, e în afară de întrebuinţare.

Să ne aducem aminte de polemicile de la sfîrşitul secolului trecut. Felul cum polemizau socialiştii, Karl Marx sau Engels faţă de adversarii lor, Clemenceau ori Jaures, sau, la noi, Gherea cu Maiorescu, ori G. Ibrăileanu în campaniile sale. Regulele strict formale ale jocului logic erau respectate. Adversarul era minat cu o strategie deosebită, ca la jocul de şah, către un impas final. El era strivit în artificii abile. Sofismele sale surprinse după toate canoanele aristotelice. Polemicile s-au schimbat acum. Citiţi pe Leon Daudet, modelul actual al polemicii din ţara cea mai polemică. Invectiva, apelul la sentimente, afirmaţia pură, insulta şi ameninţarea, toate sînt utilizate. O singură armă e lăsată la o parte : duelul logic, confruntarea, bătălia după tipicul formal al gîndirii.

O adîncă transformare s-a efectuat şi în ce priveşte atitudinea faţă de trecut. Tradiţia, datinele, moravurile sînt în genere forme fixate, fără conţinut sentimental direct, ci doar asociativ. In iureşul transformărilor, în nevroza tuturor reînnoirilor, în goana după modernism, nimeni — decît doar dintr-o superficială şi diletantă atitudine artistică — nu mai păstrează respect pentru aspectele moarte ale vieţii de altădată. Conformismul cu ceea ce au făcut strămoşii nu mai încălzeşte şi nu mai entuziasmează.

Cînd Aristot descrie dialectica „entelechiilor" sale, după care mişcarea neîncetată a existenţei tinde de la virtual la real, de la latent la exprimat, de la inform la consolidat şi configurat, el se situează în istoria filosofiei ca un precursor al lui Bergson. Acest din urmă gînditor a arătat că nimic în lumea aceasta nu e săvîrşit, ci în săvîrşire, nimic nu-i fixat, ci în fixare, în devenire, „rien n'est fait, mais en train de se faire". Cînd pentru o clipă, care pentru noi constituie iluzia prezentului, un aspect definitiv, o configuraţie oprită în loc, o încremenire fixează scursul curgerii universale, existenţa ne apare moartă, amorţită. Locurile nu se pot păstra decît prin forma lor. Forma e ceva conservator. Caleidoscopul demiurgului care

conduce lumea aceasta se poate opri un moment la o anu* mită figură. Dar în timp ce abia percepem pe aceasta, liniile s-au strîmbat, conturul ei s-a deformat şi o altă formă se ridică să-i ia locul. Forma e apanajul bătrâneţii,] al fixării, al sclerozării. Fondul e al tinereţii veşnic schimbătoare. Ca să poţi obţine permanenţă fie şi măcar în-| tr-o scînteiere instantanee de durată, trebuie să modelezi lucrurilor un aspect, un desen precis. De aceea bătrînii au caracter precis, individualitate bine închegată. Din] contră, tinerii n-au limită sufletească, sînt fugitivi, mereu alţii, perfizi fără voia lor în afirmarea vieţii care-i antrenează mereu la altceva. De aceea popoarele vechi, bătrîne, au stil cultural propriu : chinezii şi francezii sînt mult mai bine definiţi decît germanii ori ruşii. Epocile de fermentare, ca aceea a noastră, n-au încă caracter pre^ cizat. Acum două^trei decenii, omenirea se simţea consolidată. Era mulţumită de valorile pe care le crease, adM mitea ierarhia lor, respecta semnificaţia lor. Astăzi, toate aceste valori se năruie una după alta. O lume nouă zămisleşte în pîniteicele istoriei. Pentru a putea realteâj revoluţia, e nevoie, în primul rînd, să dispreţuim formaŞ lismul, să evităm procedura şi canoanele în toate domef niile spiritului, pentru ca gestaţiunea să se poată înfiripţ liberă şi nestînjenită de nimic. Formele sînt coaja ouM| Ca să poată ieşi, puiul o sparge cu ciocul. In perioat" noastră de fermentaţie nouă, orice manieră, orice co orice canon ni se par zăgazuri artificiale, inventate înadin| ca să necăjească şi să înăbuşe procesul de întinerire lumii. Ceea ce pentru înaintaşii noştri constituia secu' tate şi previziune, pentru noi apare ca asfixie.

1934

ÎNAPOI LA JUNIMISM !

Fără îndoială, concepţia unui progres continuu e. iluzie perimată. Nu e obligator deloc ca omenirea să perfecţioneze mereu. Stagnarea şi regresul fac tot aşa de bine parte din dialectica lumii aceştia.

Nimeni nu va contesta, de pildă, că epoca literară şi ideologică 1880—1914 n-a fost mult mai fecundă şi mult superioară calitativ celei pe care o trăim azi Atunci s-au produs toate valorile originale ale vieţii noastre intelectuale.

Talente originale scoteau capodopere organic şi spontan din materia directă a vieţii.

Se scrie azi mai mult ca oricînd. Dar publicistica, ca şi arta de azi, sînt produse pur tehnice, rezultatele imitative ale unor lecturi repede transpuse puţin altfel.

Nimeni nu trăieşte veritabil şi adine viaţa, nimeni nu-şi extrage din ea seva directă a operilor sale.

în privinţa aspectului cantitativ, al artificialităţii, dar mai ales al lipsei oricărui criteriu de valorificare, cultura noastră de azi se aseamănă aproape straniu cu aceea dinainte de 1860. Trăim timpurile cînd Heliade Rădulescu • îndemna tineretul „scrieţi, băieţi, scrieţi".

E ceva semidoct şi barbar în mentalitatea de acum, o •întoarcere la (aspectele naive şi primitive de la începuturile noastre culturale.

ţ; Toată lumea scrie cu fantezie. Fiecare crede că e geIniu. Societăţi de susţinere reciprocă a unor mediocrităţi ţpatente, mafii literare şi ridicule se laudă toată ziua în |cafenele şi gazete pe care le-au acaparat.

Auzi, de pildă, formulate fără nici o pudoare şi fără Iniei un bun-simţ apropieri ierarhice după care Tudor ArIghezi stă alături de Zaharia Stancu, iar G. Ibrăileanu Mături de Eugen (Eugen îl cheamă, nu ?) Ionescu, de Petre pau Paul Manoliu (sic !).

, *Viaţa lui Eminescu* de Călinescu e pusă, nu din canfâoare, ci evident intenţionat, sub nu ştiu ce abjectă profâucţie similară în genul freudian.

Aceşti tineri imbecili şi îngîmfaţi au invadat şi filoso$a. Unui, cel mai anost din toţi, se strîmbă peste măsură şi face mereu pe caraghiosul, pe dementul de comandă pfentru o galerie de elevi de liceu. Altul ne ia de sus pri-

vindu-ne din sfera olimpiană a o mie de banalităţi spuse ou emfază. Şi cîte şi mai cîte.

O datorie urgentă a momentului e necesar să intervie. Se oere imediat un neo-junimism, care să elimine, din acest sat fără cîini, care a ajuns publicistica română, pe aceşti tenaci şi virulenţi tineri fără talent.

1934

LITERATURA ROMÂNĂ

CAMIL PETRESCU : *VERSURI*

Către sfîrşitul secolului trecut, romantismul în deca-. denţă îmbrăcase o formă grandilocventă şi complicată. Complicaţia canoanelor şi a regulelor, pretenţia epitetului, sforăiala atitudinii dădeau literaturii aspectul acela de căutare .stearpă şi de realizare preţioasă pe care-1 oferă -toate producţiile în epoci de alexandrinism.

*• Dar lumea era obosită. Oraşele tentaculare, ca şi viaţa **Rurală,** pîngărită de un urbanism imperialist cuceritor, întreţineau o viaţă istovitoare de senzaţii intense şi multiple. Viaţa atîrna ca o povară **pe** umeri osteniţi.

Reacţiunea s-a înfăptuit atunci în gustul pentru simplu, pentru natural, pentru întoarcerea la sursele elementare ale naturii. Şi cum toate reacţiunile cuprind în ele celeaşi exagerări ca şi curentele pe care le combat, simditatea împinsă pînă la cinism a înlocuit preţiozitatea omantico-simbolistă. Era **pe** vremea atacurilor violente **le** lui Ch. Peguy contra mecanicii inerte, lipsită de suul libertăţii, contra abrutizării tehnice a haosului moern. S-a lăsat atunci deoparte tot ce putea constitui eun început de pretenţie ori de complicaţie. Rima, muîcaliţatea, imaginea chiar au fost înlăturate, ca ornaente sterile de mediocru gust.

Francis Jammes, care a reprezentat mai caracteristic oricine cinismul rousseauist în poezie, se complăcea cînte stările neutre în care sufletul n^are nici o ati-

tudine, senzațiile mici, banale, locurile comune, adevăru-j rile repetate.

Poezia parazitară de ruminant satisfăcut preamăreşte sfîmta simplicitate a vieții ootidiane. Ne aduceau aminte^ de versuri de F. Jammes în care se repeta de nenumărate ori adevăruri ca acesta : „Ce bine e să mănînci cînd ți-e foame", „noaptea e mai întuneric decît ziua", „laptele e alb şi sîngele e roşu" etc... Astfel de idei, oare nu. riscau să surmeneze pe nimeni prin noutatea lor, se *re-*^ petau calm, încet, lînced, într-o melopee monotonă, care; amintea muzica de o cenuşie tristețe a manelelor tur-; ceşti. Nu ştiu prin ce neînțeleasă sinestezie, poezia lui; Jammes îmi trezeşte în urechi ecouri de cimpoi, pe oare-l cîntă orbi din naştere, în zile de sărbătoare, la intrarea j bîlciurilor. Aceasta înseamnă desigur, înainte de toate, căi însăşi ***platitudinea*** are poezia ei. într-atît e de adevărat'l că orice temă din natură ***poate*** deveni o temă poetică.

Secretul unei asitfel de forme poetice nu stă în artaj detaliului, nici în execuția măiestrită a versului. Boileau," Lessing ori Brunetiere, cu clasificările lor severe, ar fi| profund încurcați cetind astfel de versuri. Nici unul diiil ei n-ar şti în ce saltar trebuie catalogată. Farmecul aces-J tei poezii stă în impresia gloibailă, în „amere-gouit"-'" imponderabil pe care-l lasă după lectură, în reziduull aproape eteric care se precipită în pulberi uşoare în în-| căperile sufleteşti.

Dl. Camil Petrescu e desigur un poet die oarecare lent. Indiferent de „part:s-pris"-ul tehnicii sale, de intenj ția sistematic şi vizibil voită cu care o realizează. Indi| ferent chiar de inconvenientele, pe care, fatal, le aduo predispoziția către o excesivă simplitate.

Ca şi F. Jammes, dl. C. Petrescu cade în repetate rîiij duri într-o platitudine aproape trivială :

O, încă o dată, ai tot timpul;
Nu te teme.
Diseară ne vor da ceai şi pesmeți

Sau

La lumina vie şi scurtă a luminării,
Comandanții enervați consultă hărțile.

Sau :

Probabil că la fel şi ei,
Pe dealurile acestea goale
Şi cu pămîntul lipicios şi moale
Lucrează apropiindu-se de noi,
Şi mîine mirați ne vom trezi
Cu şanțuri şi rețele vis-a-vis.

Căutarea unui fel de ***cinism formal*** e evidentă. Şi ceea ce e mai grav e că acest caracter nu ne lasă impresia unei atitudini temperamentale, apărută în mod necesar ca reacțiunea unei individualități. Din contra, în multe locuri apare ca o poză improvizată ori măcar, ceea ce e egal, |" ca o predilecție vastă căutată conştient. Şi aceasta e supărător cu atît mai mult, cu cît în poezii, în adevăr frumoase, ca ***Primăvara, Marş greu, Ideea,*** se învederează că talentul autorului stă în alte calități, în special într-o intuiție mistică profundă, am zice — cerînd iertare pentru ^pedantism — a vieții cosmice inconştiente, care aminteşte de poeții germani contemporani şi de Jules Romains, cu unanimismul său. Dl. C. Petrescu prinde bine percepțiile de ansamblu, de grup, intuiția totului nediferențiat a fe- | nomenelor integrale şi unanime. Şi tehnica sa se adaptează bine la astfel de senzații... Poate că pe acest drum ar i trebui să-şi îndrepte privirile. Numai o nedumerire : de || ce întrebuințează d-sa versul liber? Această formă e un p non-sens. Ştim că azi genurile nu mai sînt aşa de strict delimitate cum voia Boileau ori Brunetiere. Se scrie uşor if poezie în proză şi proză în poezie. E chestie de natura fon- | dului. Cine sileşte atunci pe cineva, care vrea s-o rupă cu legile de ritm şi rimă ale poeziei, să întrebuințeze ***forma*** ^•***tipografică*** a versului ? Numai nevoia de a evidenția revoluția pe care vrea s-o producă contra tradiției şi care, Ițrebuie s-o mărturisim, e destul de ieftină ?

\1923

I. PILLAT : PE *ARGEŞ IN SUS*

Dintre marii poeţi ai epocii noastre de formaţie literară, V. Alecsandri, tratat astăzi cu zîmbete de subtilă ironie, a rămas, în alcătuirea posterităţii, fără nici o rezonanţă. Dacă manualele de istorie* literară îl pomenesc şi astăzi ca pe o respectabilă mostră de cinstită artă, cu condiţia, însă, să fie încadrată într-un anume moment istoric, marele public care ceteşte poezie azi a uitat de mult această venerabilă figură. Eminescu a creat curent. Alecsandri a dispărut fără urme, stingîndu-se odată cu candizii şi cuvioşii boiernaşi din clasa sa. Plasat în istoria literaturii într-o clipă de dizolvare a clasei din care făcea parte, a rămas un poet fără public.

Cu toate rezervele necesare, cu toate corectivele pe care le-a adus perfecţia meşteşugului poetic de atunci şi pînă astăzi, dl. Pillat trebuie considerat ca singurul urmaş de talent al lui Vasile Alecsandri.

Mai întîi, aceeaşi psihologie :. fire clasică, echilibrată, ferită de turmentările inutile ale neurasteniei romantice. Calm, amator de aspecte fugitive, doar dacă o sentimentalitate uşoară — aceea, firească la toţi oamenii normali, regretul după trecut — îl animă.

înclinarea şi admiraţia cătră Alecsandri o mărturiseşte însuşi poetul :

La lampă, şi cînd ziua cu totul s-o umbri,
Voi reciti *Pasteluri* de V. Alecsandri.

Ca Virgil lui Dante, Alecsandri îi apare poetului, îl ia de mină şi îl plimbă prin „luncă" :

Şopti : Şiretul nu e, sînt eu — dar cînd vorbeşti
Zăvoiul din Florioa e lunca dm Mirceşti.

Dl. I. Pillat scrie şi el „pasteluri" şi încă cu aceleaşi te- j me. In primul rînd, bineînţeles, „lunca" (p. 23), pe urmă *i* „iarna" (p. 25), „mormântul" (p. 14).

Ca şi maestrul său, d-sa e animat de tradiţionalism.| Trecutul i se pare mai frumos ca prezentul ; e singura J melancolie pe care şi-o permite temperamentul său satisfăcut. Consecvent, cîntă fiinţele dispărute, copilăria, bu~ j'nica, Florica, Goleştii.

Ce mă îndeamnă-n seara tihnită de Crăciun
Să iau în mînă lampa, să dau în lături uşa ?
în faţa mea stă calul de lemn şi stă păpuşa
Cu suflet de tărîţe, nevinovat şi bun...

Sau :

Văd rochia bunicei cu şal şi malacov,
Văd uniforma veche de „ofiţer" la modă
Pe cînd era el junker — de mult — subt Ghica-Vodă,
Cînd mai mergeau boierii în butcă la Braşov.

Acelaşi sentiment îl face să închine tuturor poeţilor Inaţionali cîte-o odă recunoscătoare. Mureşanu, Enăchiţă |Văcărescu, Anton Pann, Bolintineanu sînt' trecuţi în refyistă, într-nun fel de elegie „â la maniere de", în care aceşti penerabili scriitori sînt puşi în conversaţie cu dl. Pillat, |conversaţie plină de sfaturi cuminţi şi de înalte gînduri patriotice. E caracteristic că numai Mihail Eminescu lipseşte din această galerie.

Alte daţi, dl. I. Pillat cîntă atmosfera tihnită a camerejor vechi, (odaia bunicului, p. 30), a gospodăriilor patriarhale dispărute, cămara cu fructe toamna, în care se răsfăţa mirosul gutuilor şi al merelor domneşti :

Deschid cu teamă uşa cămării de-altădată,
Cu cheia ruginie a raiului oprit,
Trezind în taina mare a poamelor, smerit,
Mireazma şi răcoarea şi umbra lor uitată.
Mă prinde amintirea în vînătul ei fum,
Prin care cresc pe poliţi şi rafturi, ca pe ruguri,
Arzînd în umbră piersici de jar şi-albaştrii struguri
Şi pere de-aur roşu cu flăcări de parfum.

^ Inspirat de trecut, dl. I. Pillat, întrebuinţează o limbă Ihaică, cronicărească, adesea afectată şi neadaptată tuftor temelor poetice pe care le mîniuieşte.

K în general, însă, forma sa e perfectă, de o perfecţiune mala desăvîrşită, care devine adesea supărătoare. Poel, mai aproape de literaturism decît de literatură, ajunge "virtuos enervant, un meşteşugar care-şi depăşeşte in-

spirația și conținutul emotiv, cu atît mai mult, cu cît versul d-lui Pillat e abstract, rece, fără imagini, întrebuifițînd doar rar comparația.

Cîteodată, însă, această știință a tehnicii poetice îl-j ajută să mânuiască spiritual o picantă fantezie. Cutare! versuri galante (amintim în această privință și poezia dej altă natură intitulată ***Timpul,*** p. 111) aduc aminte de bucățile cele mai spirituale ale lui E. Rostand ori Theodorej de Banville. Iată o mostră :

în casa amintirii cu-obloane și pridvor,
Painjeni zăbreliră și poartă și zăvor.

Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc
De cînd luiptară-n codru și poteri și haiduc.

în drumul lor spre zare, îmbătrâniră plopii,
Aci sosi pe vremuri bunica-mi Oalyopi.

Nerăbdător bunicul pîndise de la scară
Berlina legănată prin lanuri de secară.

Pe-atumci nu erau trenuri ca azi, și din berlină
Sări subțire-o fată în largă crinolină.

Privind cu ea subt lună cîmpia ca un lac,
Bunicul meu desigur i-a recitat *Le lac.*

Iar cînd asupra casei ca umbre berze cad,
îi spuse *Sburătorul* de-un tînăr Eliad.

Ea-1 ascultă tăcută, cu ochi de peruzea,
Și totul ce romantic ca-n basme se urzea.

Și oum ședeau... departe un clopot a sunat
De nuntă sau de moarte în turnul vechi din sat.

Dacă la adăpostul perfecțiunii formale dl. I. Pillat și-d adînci puțin și calitatea emoției, desigur că poezia sa a| câștiga netăgăduit în valoare. Să fim însă înțeleși : ***iovi*** lulăim doar un regret ; în nici un caz nu dăm un sfat. l'Căci cine-și face iluzii asupra eficacității rețetelor critice? |Se poalte obține oare un „homunouius" viu printr-iun ar-Hificiu de alchimie?

1923

VIRGIL CIOFLEC : *LUCHIAN*

Cultura națională" a avut o minunată inspirație atunci ' oînd a inaugurat, prin monografia de mai sus, prima publicație de artă la noi în țară. ***Grigorescu*** al lui A. Vlahuță, în ediție limitată, acaparat de cîțiva subscriitori, nu a pătruns niciodată în publicul mare. Alegerea a fost și : mai fericită fiindcă s-a oprit asupra lui Luchian, așa de ignorat încă în neîntrecutele sale însușiri. Grigorescu poate fi mai reprezentativ, mai național, sensibilitatea sa e mai poetică, dacă se poate spune, mai literară. Luchian, insă, e desigur, mai artist, mai aproape de specificitatea tartei sale, concentrat pînă la rezumat în viziune, adînc în • expresie. Vizualitatea sa e pură și severă, elegantă fără dulcegărie ori manierism, feritor de elemente străine ori 'de dibuiri inutile. Elementul său ideologic sau sentimental e redus, fiindcă nu vrea să probeze nimic. Florile, cu 'frumusețea lor gratuită, l-au atras mai mult decît orice. .Culegînd din învățătura impresionismului parizian ori ^munchenez doar elementele meseriei, le-a prefăcut prin legea temperamentului său și a ambianței de la noi.

Dl. Virgil Cioflec ne schițează biografia sa tristă de : melancolic moldovean, chinuit de boală și de neputința ei, ne redă întrucâtva și concepțiile sale despre artă, cuprinse : în cîteva scrisori.

Ilustrațiile reușite, deși, poate, întunecate de un negru excesiv.

fl924

OCTAV BOTEZ : *PE MARGINEA CĂRŢILOR*

Titlul acestui volum e o profesie de modestie, ca toată activitatea literară şi publicistică a d-lui O. Botez. ***Pe marginea cărţilor*** vrea să evidenţieze un caracter impresionist, o critică făcută din note fugare, pe cînd paginile consacrate aici scriitorilor români şi străini sînt din cele mai judicioase. Modestia d-lui O. Botez nu e pornită nici din cochetărie, nici din ipocrizie. Ea nu se afirmă, tocmai ca să aştepte o dezminţire. Ea înseamnă în primul rînd o reacţiune temperamentală. Dar mai înseamnă şi înălţimea criteriului după care judecă oamenii şi viaţa autorul: pretenţios cu alţii, sever în aprecieri, el îşi extinde judecata şi asupra sa, judecată aspră, fără indulgentă şi fără părtinire.

Scrupulozitatea, iată ceea ce constituie „la qualite maîtresse" a d-lui O. Botez. Aceasta ne şi explică pentru ce, deţinător al uneia din cele mai întinse lecturi din ţara noastră, d-sa s-a resemnat la articole mici, de publicistică anonimă, de ce a publicat pînă acum abia un singur volum, de ce, în fine, nu a terminat încă opera de sinteză pe care ştim că o pregăteşte, dar pe care nu ne-a dat-o încă.

Lipsa de orgoliu publicistic i-a făcut să scrie, ani de-a rîndul, în postura ingrată de membru al redacţiei ***Viaţa românească,*** atîtea note neiscălite, care iau adus reputaţia revistei, dar nu au contribuit să o lărgească pe a sa. In ţara noastră, unde subt orice rînd — scris în fugă — se aşterne o iscălitură, care trebuie întîlnită cît mai des, abnegaţia aceasta pentru bunul mers colectiv al unei grupări nu va fi niciodată îndeajuns preţuită.

Preocupările d-lui O. Botez sînt din cele mai variate. Studiile d-sale din acest volum se întind de la C. Hogaş, L. Rebreanu ori H. Sanielevici la Faguet, Rabindranath Tagore, Ibsen ori Remy de Gourmont.

Aceasta dovedeşte elasticitatea cu care autorul se poate transpune în mentalităţile cele mai variate, comprehensiunea sa universală. Facultatea de largă înţelegere aduce cu ea şi obiectivitatea în preţuirea scriitorilor. Doar obiectivitatea nu e altceva decît o medie în cumpănire, o răscruce în care se întîlnesc valori diferite.

Fără de complexitate, fără de multiplicitate, nu e posibilă nici obiectivitatea. De aceea, nu sînt buni critici creatorii inconştienţi, spirite eminamente subiective. Un exces de originalitate se limitează prin însuşi la aceasta : el nu poate pricepe originalitatea altuia.

Gîndiţi-vă o clipă la furia de singularizare „â bon smarche", în formule sau expresii, pe care o caută orice publicist de la noi, şi comparaţi-o cu calmul înţelegător din aceste articole. Veţi putea constata în ce constă adevărata critică. Dl. O. Botez se munceşte să înţeleagă şi să facă înţeles scriitorul de care vorbeşte, nu să se distingă personal, să atragă atenţia asupra lui, în dauna şi deasupra studiului pe care-l întreprinde. Nu există la d-sa nici dogmatism estetic, nici vreun alt criteriu a priori. Libertate deplină, care n-are decît un scop : înţelegere adecvată, specifică, şi explicare cauzală. Nu face loc la intervenţii senzaţionale, nici la detalii de curioasă biografie. Plasează opera în cadrul pe care l-a ales însuşi autorul şi încearcă să o înţeleagă ca atare.

Nimic n-a produs mai excesiv începuturile noastre de cultură decît maimuţărelile de ieftină personalitate, hipertrofia subiectivă, care trăieşte din speculaţia unei triste galerii. Străbătînd Cartierul Latin ori Montparnasse, la Paris, zăreşti la terasele cafenelelor, printre bizare costume, sub măşti stranii, rataţii Levantului, care-şi oferă paradoxele „geniale", pentru un bock de bere. Toată această legiune de genii balcanice deţin secretele universului în degetul lor cel mic şi le oferă primului venit. Cu toţii descind din Orientul nostru. Nu puţini din ei sînt şi de-ai noştri.

Ne-am săturat de astfel de originalitate. Spiritul european occidental, pe care-l vrem şi la noi, cunoaşte o altă mentalitate. Aceea reiese din cumpănire obiectivă, din decenţă, din tact şi bun-gust.

Subiectivitatea e pecetea barbarului. De dînsa nu am scăpat încă.

Salutăm în dl. O. Botez una din cele mai occidentale figuri ale intelectualităţii noastre. Aşteptăm de la el şi opera mai întinsă de sinteză — asupra lui A. D. Xemopol, ni se pare — şi care-i va da toată măsura aptitudinilor.

2924

MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU : *ISTORIA ARTELOR*

Dl. M. Simionescu-Rîmniceanu e printre rarii teoreticieni ai esteticii care au avut ocazia să sancţioneze practic cunoştinţele şi concepţiile lor. In fruntea editurii Cultura naţională, d-sa a fost veşnic preocupat de a da cărţii care îi era încredinţată un aspect de o ţinută occidentală.

De un gust cam nemţesc la început, tipăriturile supravegheate de d-sa au mers ameliorîndu-se. Unele, ca de pildă ***Luchian*** al d-lui V. Cioflec sau ***Albumul comemorativ al băncii Blank,*** au atins un nivel în adevăr artistic.

De astă dată avem o contribuţie pe tărîm teoretic. Ne , lipsea un manual al istoriei stilurilor în româneşte, Cel al d-lui O. Tafrali, publicat astă-toamnă, e privit mai mult din punctul de vedere al arheologiei. Cel care ni se prezintă astăzi apasă — din contra — asupra aspectului estetic. Materia e împărţită clar, iar caracteristicile distinctive ale stilurilor, bine prezentate, deşi uneori cam sumar. Cadrul volumului, care vrea să fie un „Grundriss", o impunea însă. Cartea mai cuprinde o bibliografie destul de; complectă şi cîteva sute de ilustraţii, prea mici ca să poată; justifica elementul descriptiv al textului. Cineva care voieşte să se iniţieze în artă din acest manual nu va putea *i* să-şi facă — din ilustraţiile alăturate — nici măcar o sla-l bă iluzie de frumuseţile artei. Decît atîtea reproduceri^ mici, mai bine cîteva numai, dar mai mari şi îngrijit fă-* cute, aşa cum face de pildă E. Faure în a sa ***Histoire del Vart.*** într-un manual, istoricul nu e ţinut să ilustreze tot i

ce descrie. Aceasta ar fi imposibil. E mai bine să aleagă cele mai reprezentative modele şi să le prezinte cu toată atenţia.

Poate ediţia a Il-a va ţine seamă de acest deziderat. Ceea ce e principal e că această lucrare umple o lacună.

1924

SANDU TELEAJAN : *AU ÎNFLORIT CASTANII*

Culegere de cîntece şi balade fără pretenţie, însufleţite de sinceritate şi simplitate. Nimic complicat sau căutat decît atît cît cere tehnica versului. Mai toate iau forma populară şi multe amintesc de metrul introdus de dl. Topârceanu în literatura cultă. Autorul pare că a rămas în afară de toate influenţele care au bîntuit în ultimul timp poezia românească. Ii lipsesc în primul rînd imaginile, haina răsfăţată a poeziei actuale. Emoţia, forma exterioară rămîn spontane, simple şi se întorc cu două decenii în urmă la inspiraţia bucolică a lui St. O. Iosif.

Lectura acestui volumaş e reconfortantă ca o vacanţă la ţară.

1924

N. DAVIDESCU : *CONSERVATOR ET C-IE*

Dl. N. Davidescu, publicist reputat şi de talent, a dovedit prin noua sa lucrare o variată curiozitate, care ştie să treacă de la preocupările de critică literară la cele'de sociologie. Partidul conservator, a cărui decadenţă în ţara noastră e înscrisă în destinul său încă de la mijlocul secolului trecut, şi-a trăit ultimile zvîrcoliri de viaţă imediat după terminarea războiului mondial. La dizolvarea lui s-au asociat felurite cauze : acapararea unui partid istoric

de către aventurieri vulgari, ieşiţi din alte clase, bancrute financiare, oboseala şi dezorientarea vechilor membri etc.

Toate aceste fenomene de decadenţă au fost notate cu conştiinciozitate de istoric al moravurilor sau de reporter cinstit al vremii sale de către dl. N. Davidescu. Ultima sa lucrare e tot o operă de publicist. Nu e, însă, în nici un caz una de artist. D-sa transcrie direct din viaţă un tablou de moravuri, care e o simplă înregistrare de fapte sociale, legate între ele printr-o compoziţie bine făcută şi animate ici şi colo de oarecare patetic în stil. Dar Taine a scris o'istorie a vechiului regim din Franţa şi E. Renan una a poporului evreu, unde pagini de adevărată literatură insuflă textelor un remarcabil dramatism epic. Nici unul din ei, însă, nu s-a gîndit să-şi subintituleze operele „roman". Romanul d-lui Davidescu nu e decît o bucată de onorabilă publicistică. Şi numai atît. Ar putea fi istorie dacă ar avea informaţia riguros exactă : ar putea fi roman dacă ar crea viaţă. Dar aceste două condiţii lipsesc lucrării de care ne ocupăm. Publicistul transcrie, artistul preface. Materialul din ***Conservator et C-ie*** e brut. Autorul e pasiv : îşi suportă materialul, dar nu-l desfigurează. Inspiraţia e aşa de directă şi opera imaginaţiei aşa de nulă, încît aproape toate personajele, ca şi evenimentele, au cheie. E vorba de dizolvarea partidului conservator în epoca postbelică. Atunci şeful partidului conservator, sceptic, elegant, ambiţios, posedînd o casă cu o superbă verandă" (de ce nu s-a scris — l-a urma urmei — că e în strada Mercur, colţ cu Bulevardul Colţei ?), a făcut politică filogermană şi a prezidat guvernul de la Iaşi. îl cheamă Bărăgan (ce maliţiozitate ingenioasă într-o aşa de subtilă deghizare !).

Alt stîlp al partidului e prinţul Vladimir, de la Bacău (exact de la Comăneşti), care e extrem de bogat, fundează o bancă, la al cărei faliment se împuşcă. Directorul acestei bănci, Bănuţă Drăgan (iarăşi terminaţia sugestivă a numelui), e un arivist vulgar, care exploatează buna-credinţa a vechilor boieri şi duce de rîpă banca partidului (din Calea Victoriei).

Rotaru, directorul jurnalului, e un om fin, intelectual şi persoana cea mai respectabilă din roman. Mai sînt şi alte personaje mai obscure care — cu puţină bunăvoinţă şi cu mai multe relaţii bucureştene decît noi, cei de la Iaşi — snar putea uşor identifica. Interesul monden şi politic lai romanului devine astfel punctul central de preocupare al cetitorului. Un fel de şaradă sau de joc de societate, care — nu ne îndoim — va face deliciul multor cercuri distinse din societatea bucureşteană. Criticii transformaţi în detectivi vor avea ocazia să facă amuzante pariuri şi... toată lumea va fi fericită.

Un temperament artist procedează, însă, altfel. Din toată experienţa vieţii el culege impresii din medii şi de la persoane disparate, din timpuri deosebite, şi le grupează în personaje după logica creaţiei şi a vieţii, nu după aceea a strictei realităţi. Oscar Wilde obişnuia să spună : „nu numai că arta nu copie natura, dar e mai exact de spus că natura copie arta. Nu vedeţi cum, de la o vreme, toate peisajele seamănă cu Corot ?" Iar Marcel Proust, cînd a fost înJtrebat dacă baronul Cbarluls din ***A la recherche du temps perdu*** corespunde lui Robert de Montesquiou, a răspuns că niciodată un artist nu ia ca model o singură persoană, ci sute. Culege figura de la unul, cutare apucătură de la altul, cutare obicei de la altcineva şi — din această eterogenă sinteză — creează viaţă. Atîta vreme cît dl. N. Davidescu reproduce personagii existente, fără să le adauge nimic, face operă de fotograf, dar nu de pictor. Şi cum accentul tipic ori specific al artei lipseşte, tipurile din ***Conservator et C-ie*** sînt slab conturate, n-au personalitate şi nici viaţă. Desenul lor e molîu şi fugitiv. Şi la urma urmei, toate personajele seamănă între ele. Nu e de ajuns să arăţi pe Bănuţă Drăgan oferind veşnic tabacherea „şefului" mai înainte de oricine, ca să redai figura arivistului cu orice preţ.

Un singur personaj e deosebit de celelalte şi acela fiindcă e de alt sex. E d-na Torry Clopotaru. Nu ştim ce a vrut să facă dl. Davidescu din această eroină, fiindcă cetitorului nu-i e dat să pătrundă în intenţia autorului. Realizarea e însă de un romanesc adesea vulgar. Pentru ce, din care complicaţie sadică, această persoană rece, voluntară şi ambiţioasă se dă inconştient unui hoţ care venise s-o fure şi care se întîmplă să fie şoferul Mustiriu ? Pentru că, în baza unei psihologii „Bataille — Bernstein",

femeile iubesc cavalerii de industrie exotici ori escrocii impresionanţi ? Să se fi lăsatt impresionat dl. Davidescu de şansonetele apaşe în genul lui ***Mon homme ?*** Ne-am fi aşteptat de la un rafinat ca d-sa la o rețetă mai puțin convențională, dar — mai ales — mai puțin răsuflată. Misoginismul d-sale s-ar fi putut justifica printr-un satanism ceva mai puțin simplist, salvînd de grotesc această figură feminină.

Ferită de un astfel de episod, această istorie anecdotică a decadenței conservatoare, fără să fie „roman", şi-ar păstra interesul ei de document al vremii, mai ales că e scrisă frumos, cu compoziție şi claritate.

1924

LUCIAN BLAGA : *FILOSOFIA STILULUI*

Despre concepțiile d-lui L. Blaga am mai vorbit în această revistă cu ocazia ultimului său volum de versuri. Am arătat atunci liniile mari ale concepției d-sale. Ele se rezumă la două tendinți : antiraționalism şi antinaționalism.

Mistic ca concepție filosofică, împreună cu un întreg curent contemporan, d-sa neagă rațiunii putința unei imagini juste despre universul nostru şi individului dreptul de a se considera drept măsură a lucrurilor. In analiza acestor idei, am anticipat, luînd ca pretext un articol din ***Arhiva pentru ştiinţă şi reformă socială,*** care formează tocmai o parte 'a acestui volum. Astfel am anticipat critica, care trebuia să vină abia azi.

Filosofia stilului e o aplicaţie în estetică a principiului mistic. Dl. Blaga distinge trei stiluri fundamentale : individualul, tipicul, absolutul. Cele două dintîi nu-l satisfac, fiindcă preferințele subiective ale autorului merg către al treilea : confundarea în absolut, în marele tot, prin anonimat, printr-un fel de colectivism spiritual, care nu diferențiază, nici nu distinge. In sprijinul acestei preferințe, dl. L. Blaga aduce observații ingenioase, cîteodată argumente, totdeauna, o distinsă ținută intelectuală. Nu e vorba aici de o operă de ştiință obiectivă, ci de un eseu plin de personalitate. Poți fi sau nu de opinia d-lui Blaga. Lectura lucrării d-sale, hrănită de o fină cultură şi de independență intelectuală, e în orice caz extrem de plăcută.

1924

PANAIT ISTRATI : *ONCLE ANGHEL*

Undeva, în nuvela principală din volumul de față, ***Cosma,*** dl. P. Istrati, ne spune următoarea parabolă : „In inima fiecărui om se găseşte un vierme neastîmpărat care doarme. La omul moale, el nu se trezeşte niciodată sau foarte rar, şi atunci cască şi adoarme la loc : acesta e omul care se loveşte de zece ori pe zi de aceeaşi piatră, se supără, înjură, dar nu o ridică. Acesta e omul pe care l-a creat Dumnezeu, nu ştim de ce, la sfîrşitul săptămînii, cînd avea creierul obosit de atîtea minuni făcute înaintea omului. Dar Dracul, care nu făcuse altceva, în cele şase zile, decît să critice pe Creator, a profitat de ziua de duminică şi a adăugit la craniul omului o doagă mai mult, -doaga demonică, aceea care face pe om să turbeze de indată ce-i lipseşte ceva. Astfel, oamenii cu o doagă în plus se înmulțiră pe pămînt, şi Sf. Petre veni într-o zi să se plîngă Creatorului : «Doamne, zise el, păistorul meu nu-i aşa de liniştit şi de supus ca al tău : dacă o oaie se rătăceşte, pleacă cu toți cînii după dînsa şi lasă turma pradă lupilor ; dacă brînza e rîncedă, mi-o zvîrle în nas şi pentru un purice care îl imuşcă noaptea se înfurie şi nu mă lasă să dorm». Creatorul îşi luă bastonul şi plecă însoțit de sfătuitorul său. Cînd sosiră pe imaş, păstorul lui Dumnezeu care dormea liniştit se sculă şi salută respectuos ; celălalt, al Sfîntului Petre, stătea pe un dîmb şi cînta pătimaş din flaut, încît chiar Dumnezeu trebui să-l asculte, pe urmă îl bătu pe umeri şi îi zise :

— Ia spune-mi, prietine, de ce părăseşti turma pentru o oaie rătăcită ?

Fiindcă se rătăceşte totdeauna oaia pe care o iubesc.

— Dragul meu, tu eşti aici servitor. N-ai dreptul să iubeşti ori să urăşti, ci numai să serveşti.

Ciobanul se înfurie. «Dar ce, eu nu sînt om ?» Văzîndu-l obraznic, Dumnezeu îl pedepsi cu un somn greu, în timpul căruia îi examina craniul. După care spuse : '«Eram sigur, e lucrul Demonului. Craniul acesta are o doagă mai mult*. Şi i-o scoase. După aceea, păstorul se trezi liniştit şi supus. Ceru iertare că a fost găsit dormind, salută respectuos, nu se mai gîndi la flaut şi nu mai avu nici dragoste, nici ură, decît atît cît trebuie unui servitor."

Această parabolă, pusă tocmai în gura lui Elie, personajul filosofic al bucăţii, îi dă o deosebită semnificaţie. Ea reprezintă însăşi concepţia despre viaţă a autorului. Dl. Istrati nu iubeşte oamenii moi, leneşi, lipsiţi de orgoliu, aceia care au fost făcuţi să fie servitori. El admiră ***viaţa eroică,*** revolta sufletească, impetuoasă, caracterul dîrz care nu suferă robia. Viaţa e o încercare. Domnia ei e vastă, dar trebuie cucerită. Omului îi e dat să se măsoare cu firea. In luptă îşi descopere fiinţa sa. Creatură a demonului, plăsmuită în a şaptea zi, el nu cunoaşte astâmpărul şi liniştea.

Dovadă, biografia d-lui Istrati, neobosita odisee a unui suflet veşnic neastâmpărat. Acel ce caută veşnic, acela pe care nimic nu-l mulţumeşte, al cărui caracter cunoaşte veşnic indignarea şi revolta şi, abia mult mai tîrziu, înţelegerea şi iertarea, se defineşte, cu prisos prin aceasta, ca un romantic prin excelenţă.

Natura încurcă experienţele savanţilor prin cataclisme care întrec legile inducţiei fireşti. Istoria se veseleşte să contrazică prevederile sociologilor şi ale profeţilor. Dl. Panait Istrati a scris o romantică poveste haiducească, poate tocmai fiindcă criticii l-au clasat la rubrica clasicism. Surpriza e probabil legea universală a firii, creată şi ea de demon, deoarece nu vrea să se supună înţelepciunii cauzalităţi.

Un om care a călătorit mult, care a schimbat veşnic de profesie, care a trecut prin variate stări de suflet nu e numai un rezultat al împrejurărilor, dar şi al propriului său temperament. înseamnă că i-a plăcut mai mult necunoscutul decît cunoscutul, libertatea decît servitudinea. El nu adoarme ca femeia lui Moş Anghel în casa care ardea deasupra ei. Concepţia românească a vieţii l-a apropiat pe dl. Panait Istrati de viaţa haiducească, unul din cel mai bogat material de romantism pentru un nuvelist român. Cosma haiducul, cu biografia lui plină de crime, siluiri, de acte vitejeşti şi oribile, e prezentat ca tipul revoltatului social, al sufletului setos de dreptate şi libertate, într-un secol de umilinţă, robie şi împilare. Detaliile pitoreşti ale vieţii de pădure, unele descrieri de natură apropie pe dl. Istrati de dl. Sadoveanu. Observaţi în plus că haiducul său se cheamă Cosma, ca mai demult acela al d-lui Sadoveanu, Cosma Răcoare.

Numai că dl. Istrati n-are acel sentiment unic de mister al naturii şi al vieţii eroice pe care-l are dl. Sadoveanu. D-sa e pur descriptiv. Ne dă un tablou în culori vii şi just schiţate. Din el nu se degajă însă acea poezie nelămurită care înfioară paginile d-lui Sadoveanu. Aspectul e corect, sugestiv. Dar numai atît.

Pe urmă, autorul lui ***Kira Kiralina*** nu are sentimentul artistic adecvat trecutului nostru, n-are, cum am zice, bunsimţul pămîntului acestuia. De acolo, o serie de inadvertenţe de gust în povestire, ca de pildă acolo unde ne prezenta pe Floricica îmbrăcată în ciorapi de mătase „dernier cri", călare pe cal, alături de figurile aspre ale haiducilor. Efectul e grotesc, în orice caz mai degrabă* de parodie eroi-comică decît de severă epopee.

De asemenea, scena în care se întîlnesc haiducii cu boierul venit de la Ţarigrad în trăsură. Acesta e îmbrăcat în frac şi poartă joben la drum ! !

In afară de aceasta, la dl. Istrati efectul pur estetic e de multe ori micşorat de concepţiile sociale şi morale, adăugate oarecum artificial la materialul artistic. Căci . fondul d-sale, cu toată morala strecurată ici şi colo, rămîne romantic şi pînă la un punct păgîn, aşa cum e şi firesc la cineva care are concepţia eroică a vieţii. Cosma, cu toate crimele, violările şi furturile sale, e privit cu simpatie, dar mai ales cu admiraţie.

Predilecţia unui autor pentru un anume subiect îl *de**fineşte. Un realist burghez nu va fi înclinat niciodată către aventurile haiduceşti. E de prisos atunci ca unchiul Anghel să sfătuiască pe nepotul său să nu imite viaţa lui Cosma, cînd povestea aventurilor acestuia e prezentată aşa de ademenitor. Jerome Coignard, cînd moare, imploră pe discipolul său Jaoques Tournebroche să renunţe la via de plăceri şi să revie la umilinţa creştină. Dar pentru aceasta, Anatole France nu rămîne mai puţin păgîn. Cu aceste cîteva rezerve, lectura acestei cărţi e extrem de plăcută. Dl. P. Istrati are un remarcabil dar de povestire. Am cetit această carte pe nerăsuflate, cu acelaşi interes febril, aproape cu aceeaşi credulitate lipsită de îndoială ca pe vremea copilăriei, cînd devoram ***Viaţa lui Iancu Jianu.*** Şi cred că această mărturisire nu e un mediocru omagiu,' cînd vine la vîrsta lecturilor celor mai pretenţioase.

1925

E. BUCUŢA : *LEGĂTURA ROŞIE*

DL E. Bucuţa e un excursionist pasionat : ne aducem aminte de cîteva pagini frumoase închinate „drumeţiei"' în ***Ideea europeană.*** Din multiplele sale peregrinări, a adunat impresii în volumul de faţă, înehegînd unele din ele chiar într-o bucată cu caracter epic mai dezvoltat : ***Legătura roşie.*** Ni se înfăţişează mediul ţărănesc ardelean, deosebit de acela al nostru prin caracterul său mai burghezesc. Sînt pagini în această nuvelă, acelea care descriu îndărătnicia aprigă a ţărănimii de dincolo în luptă cu se^menii, cu prejudecăţile şi natura, în adevăr remarcabile. Şi nota proprie se degajă independentă de influenţele fatale, în aceste subiecte, ale d-lui Agîrbiceanu şi Slavicii Unele descrieri de natură amintesc pe dl. Sadoveanu. Caracterul propriu al acestei nuvele, ca şi a impresiilor care urmează, e intelectualismul. Dl. E. Bucuţa e poet, desigur,'\ dar mai ales un publicist şi un critic de talent. Notele pe

care le publică în ***Ideea europeană*** sînt din cele mai judicioase. Lecturile d-sale sînt profunde şi variate. Cînd îşi aplică observaţia la viaţă, filtrul acesta cerebral — care consideră ambianţa ca un obiect de studiu — nu dispare. Impresiile d-sale sînt cenzurate, subliniate de o atitudine critică. De aceea, literatura d-sale e mai ales inteligentă. Ca mentalitate, dl. E. Bucuţa e un modernist : concentrare, stil sugestiv şi impresionist, bogăţie de senzaţii, lipsă de sentimentalism, eliminarea bagajului pur descriptiv etc... Totuşi, preferinţele sale merg către primitiv şi vechi, îl atrag ţăranii, preoţii simpli, oamenii modeşti. De asemeni, natura sălbatică de la munte la baltă. Un modernist cu gust pentru arhaic, dacă se poate spune. Combinaţia e interesantă şi, după cum se vede, posibilă. Dealtfel, una din caracteristicile literaturii moderne e tocmai această alianţă. Rezultă însă o mulţime de inconveniente. în primul rînd, limba. Preocupat să schimbe metrul frazei curente, dl. E. Bucuţa, încearcă împreunări de neaoş românesc şi sintaxă expresionistă, nu totdeauna fericite şi, ceea ce e mai grav, de multe ori obscure. Cum sinteza celor două elemente nu e încă definitiv închegată, însăşi compoJaţia bucăţilor mai lungi, în felul ***Legăturii roşii,*** sufere fde o vădită confuzie. Şi e păcat, fiindcă calităţile reale sînt gîmpiedeeate de la expresia lor firească prin acest manierism artificial. O evoluţie, însă, pare a se degaja în scrisul d-lui E. Bucuţa, tocmai în senfcul limpezirii şi al eohilibrului : de la scrisul său de acum doi-trei ani şi pînă la cel de azi e notabilă diferenţă. Dacă transformarea e reală, nu poate decît să ne bucure.

11925

SANDU TELEAJAN : *POVEŞTILE LUI HINU ION*

Volumaşul cuprinde cîteva schiţe şi amintiri scrise cu ?ervă, cu umor şi cu un dar de naraţie plin de sinceritate şi simplitate. Unele formează documente omeneşti,

altele simple anecdote şi observaţii din viaţă, animate de buna-dispoziţie simpatică a autorului.

Dl. Sandu Teleajăn e o fire de artist : actor, autor dramatic, redactor de revistă, gazetar şi nuvelist. Zelul d-sale, care nu are veleităţi uriaşe, e, totuşi, rodnic şi demn de toată simpatia, în cercul restrîns, dar multiplu — în acelaşi timp — în care se desfăşoară. Entuziasmul d-sale dezinteresat pentru litere depăşeşte cu mult mercantilismul abject al acestor timpuri. Poveştile acestea vor fi cetite cu plăcere, cu plăcerea aceea care reiesă dintr-o manifestare firească, lipsită de pretenţie.

1925

PETRE SERGESCU : *SCRISORI DIN VARŞOVIA*

Sînt impresii dintr-o călătorie la Varşovia, scrise curat, cu limpezime şi căldură., Din ele putem căpăta o idee generală, uşor idealizată, se pare, despre starea actuală a statului polon. E vorba aproape de toate aspeciele vieţii publice de acolo : politica internă, politica externă, starea economică între anii 1923—1925, în fine, arta şi literatura poloneză, schiţate pe scurt de la originele lor pînă azi. Insuficientă ca să dea o idee complectă despre viaţa vecinilor noştri, broşura poate excita interesul pentru informaţii mai aprofundate, ceea ce aduce încă un folos.

2925

JEAN BART : *ÎN DELTĂ*

Ultimul volum al d-lui Jean Bart nu e o surpriză., El ajută la clădirea solidă a operei sale definitive, printr-" continuitate urmărită lent şi conştient. încetul cu încetul, din contribuţii timide, afirmate fără reclamă şi fără zgomot, se alcătuieşte una din cele mai serioase opere literare.

O nuvelă mai mare începe volumul. Restul sînt documente omeneşti, notări psihologice subt formă de schiţe, dar care încheagă situaţii ori caractere bine delimitate. Am scris altădată că facultatea principală a d-lui Jean Bart e echilibrul sufletesc, caracterizat prin intervenţia raţională a simţului critic în momentul creaţiei.

Diferitele aspecte ale existenţei apar astfel dozate într-o perfectă măsură, într-o compoziţie plină de tact. Nu se poate găsi în opera d-lui Jean Bart exagerarea unui element în dauna celorlalte. Determinarea reciprocă a părţilor dă totului o unitate organică. Descrierea naturii, analiza sufletului omenesc, schiţarea ambianţei generale, a atmosferei de viaţă, culoare, linie — toate acestea sînt îmbinate între ele într-o rezonabilă proporţie. Cu toate acestea, ceea ce interesează parcă mai mult pe autor e tot aspectul moral. Biografiile zbuciumate ale unor eroi modeşti, umili în aparenţă, taina pe care o ascunde o viaţă normală la suprafaţă, eroismul oarecum postum al unui trecut de mult îngropat subt o grămadă de fapte banale şi cotidiene — iată ce atrage observaţia d-lui Jean Bart. Cei care trăiesc sau au trăit altfel decît toţi oamenii, cei a căror viaţă închide un secret, o aventură, care-i deosebeşte de turmă, cei care au o filosofie bizară şi pe care o aplică consecvent vieţii îi atrag atenţia. Preocuparea d-sale esenţială ni se pare o ***curiozitate a pitorescului moral.*** De la Prinţesa Bibiţa pînă la Filosoful din prima nuvelă a acestui volum se întinde o linie de consecvenţă. Acest gust pentru biografiile specifice, rare, pentru eroi straniu individualizaţi, e singurul păcat romantic al acestui clasic. însă dl. J. Bart nu se îndepărtează prea mult de la temperamentul său conştient şi critic. Cînd îşi judecă eroii — artisticeşte, bineînţeles —, nu cade în atitudini romantice : admiraţie, justificare, entuziasm, exagerare ori „şarjă". Un simplu sentiment potolit, de omenească înţelegere, îi ajunge. Eroii sînt prezentaţi cu un zîmbet indulgent şi comprehensiv simpatiei generale. Şi nici aceasta cu prea multă stăruinţă. Dl. Jean

Bart nu e din artiştii care insistă, prin fel de fel de procedee, ca să ne impuie cu sila eroul. Există unii autori care, prin formidabilul lor talent, ne suprimă cu totul, în timpul lecturii, personalitatea, preferinţele, gusturile,. (ticurile ori obiceiurile noastre intim sufleteşti. Acumulînd trăsături puternice ori bogate, reduc sensibilitatea noastră la o pasivitate definitivă, gata de a primi orice sugestie. Cît îi cetim, nu putem spune că îi iubim. Mai degrabă îi suportăm. Dar odată scăpaţi de vraja lor insistentă, imperialistă, ne dezrobim cu indignare. Cîteodată le păstrăm chiar rancună pentru a ne fi terorizat, pentru a ne fi redus la umilinţa unui sclav docil. Cu dl. J. Bart e altfel. Din contra, fiecăruia i se lasă deplină libertate de asentiment ori de alegere. Arta sa e discretă. Nu ne siluieşte, insinuîndu-ne, prin inconştiente pledoarii artistice, situaţiile ori oamenii cum îi vede d-sa.

In lectura cărţilor d-lui Jean Bart fiecare se mişcă în voie, alege ce-i place, fără constrîngere. De aici, rezultă o plăcere, foarte analoagă cu aceea a conversaţiei cu un om politicos, rafinat, delicat. Amintirea care-ţi rămîne e amabilă şi nevoia de a relua lectura, veşnic proaspătă.

1925

H. STAHL : *SPION*

E un volum de schiţe scurte, mai degrabă de documente omeneşti din timpul războiului. La adăpostul unei păci mult aşteptate de toţi cîţi am trăit zilele înfrigurate ale războiului, ne gîndim cu strîtngere de inimă la tot ceea ce ni-l reaminteşte. Nici măcar în literatură... cum am zice — nici măcar în glumă. Pe lingă aceasta, odioasa „Kriegsliteratur", mai aproape de pamfletul înveninat ori de lamentarea sentimentală decît de adevărata literatură, a exploatat pînă la secătuire acest teren facil declamaţiei, gazetăriei şi politicii.

Trebuie de făcut, printre altele, încă o excepţie pentru dl. H. Stahl. Volumul d-sale începe cu un încurajator moto : nici apoteozare, nici ponegrire; adevărul, aşa cum se cuvine să înceapă un scriitor. In adevăr, e vorba de o observaţie justă, pe alocuri ascuţită, însufleţită în orice caz de multă imparţialitate. Scenele descrise, mici episoade anecdotice ori descriptive din viaţa frământată a războiului, sînt bine prinse, adesea emoţionante. Stilul şi felul povestirii sînt agreabile.

2925

LEON FERARU : *MAGHERNIŢA VECHE ŞI ALTE VERSURI DIN ANII TINERI*

Brunetiere, dacă ar trăi, el care era aşa de preocupat de clasificarea şi evoluţia genurilor, ar avea de constatat unele achiziţii şi schimbări în transformarea artei poetice.

Au venit azi musafiri proaspeţi la banchetul muzelor. O figură nouă e „poezia pură". Există apoi, fără îndoială, şi cea impură. Deosebim apoi poezia filosofică, sugestivă, primitivistă, expresionistă. Se mai găseşte încă şi va fi întotdeauna şi poezia-poezie. Voiesc să spun poezie tip, aceea legată de însăşi „ideea" de poezie, după expresia lui Platon.

E vorba de genul acela sentimental, care-şi ia temele din nopţile cu lună, din freamătul pădurii,' care cîntă marea, iubirea, femeia, iubita etc, adică temele ce par răsuflate azi. Anatole France spunea că rolul poeţilor e de-a ne face dragi lucrurile indiferente. Ei ne învaţă să iubim viaţa şi universul.

Dl. Leon Feraru, compatriotul nostru expatriat în Statele Unite, e profesor la Universitatea Columbia din New York. D-sa trăieşte în mijlocul lumii nouă, în furnicarul acela diabolic de tehnică, de maşină, de finanţe, de febrilitate, de uzaj uman, de nervi încordaţi şi risipă de tot felul, care e America.

Ne-am aşteptat de la el să cînte în versurile sale lumea modernă. Verhaeren a introdus în poezie teme ca gara, uzina, oraşele tentaculare care absorb exodul rural

în mulțimea chinuită a fabricii şi freamătul finanțelor urbane.

Un român american ar fi putut încerca şi el poezia industrialismului contemporan. Unele versuri din volumul de față ne-ar putea face să ne gîndim la aşa ceva. E vorba ici şi colo de „cîntecul ciocanelor". Dar tema e rară. Nimic mai departe de aşa ceva decît poezia d-lui L. Feraru. Sufletul său e candid şi din el emană o duioasă simpatie şi un suflu proaspăt de adolescență idilică.

In nici o poezie nu e vorba de viața americană. E vorba, din contra, de Tirol, de Montpellier, de Coasta de Azur, peisaje prin ele însele poetice, şi apoi de cerul țării sale natale, de zîne, de feți-frumoşi, de copilăria petrecută aici la noi. Singurul sentiment pe care i l-a inspirat străinătatea de peste ocean e nostalgia pentru țara sa natală, căreia îi închină o poezie la sfîrşitul volumului :

Ecouri vin din depărtări,
Cîmtări, picur de flaut,
Cu ochii plînşi privind în zări,
O, țara mea te caut.

Şi ca prin vis te bănuiesc
Departe, hăt, departe,
Dar apele se înmulțesc
Şi-o lume ne desparte.

Aceasta e încheierea, dar închinarea volumului are acelaşi sentiment de divinizare a țării unde s-a născut.

Ca orice orăşan, dl. Feraru e îndrăgostit de natură. Mai mult, e un bucolic, ca orice om care trăieşte la etaj, fără curte şi grădină.

Sentimentul naturii, veşnic în inhibiție, cum ar zice Freud, în stare de „refoulement", revine mereu în poezia d-lui Feraru sub formă de nopți înstelate, de amurguri, de cîmpii fără orizont, de munte şi văl. In fața naturii, poetul nu are cine ştie ce sentimente complicate : o adoră pur şi simplu. La fel pe iubita sa, bunicul, mama şi pe ceilalți oameni. E un suflet în stare de simpatie cronică, din care poezia vine spontană şi simplă ca o funcțiune organică. De mult n-am cetit versuri mai proaspete ieşite mai natural dintr-un suflet mai blînd şi simpatizant.

Îmi vine în minte o întrebare curioasă : cum se apără o inimă aşa pură în ferocea „Struggle for life" a Statelor Unite ? Sau poate dezarmează tocmai prin această blîndețe nepătată, ca un copil care ar intra surîzător de inconştiență într-o tavernă de apaşi ?

1926

TUDOR VIANU : *DUALISMUL ARTEI*

Ultima lucrare a lui Tudor Vianu se ocupă de soluțiunile oferite de estetica modernă germană pentru a rezolva dificultățile pe care le cuprirlde moştenirea kantiană. Kant făcuse deosebirea între frumos şi artă. Frumosul reprezintă forma estetică, a cărui principiu e etern, pe deasupra contingențelor. El cuprinde o valoare „în sine". Arta se înfățişează, din contra, drept un conținut şi, ca atare, are o realizare variabilă. De aici, o estetică a formei şi una a conținutului. Doctrina contemporană a făcut tot posibilul să elimineze acest dualism. Unii, ca Nietzsche, Spengler, Worringer, s-au adresat filosofiei culturii. Ei au trecut în revistă diferitele culturi, a căror expresie era arta timpului : Nietzsche a arătat insuficiențele stilistice ale lumii moderne ; Worringer, luînd ca criteriu sentimentul metafizic de viață al diferitelor culturi, încearcă să demonstreze că viața omenirii înseamnă o permanentă tentativă de adaptare morală în mijlocul universului ; în fine, Spengler crede că orice civilizație e specifică şi că nu există continuitate între epocile istorice.

Alt grup de doctrinari, printre care Dilthey şi Spranger, se adresează psihologiei structurale, creînd tipologia estetică. Bazat pe psihologia diferențială a lui W. Stern, R. Muller-Freienfels ,împinge mai departe încă esența particularului în artă. Alții, în fine, ca Wolfflin, se adresează pozitivismului.

Toate aceste atitudini şi curente sînt analizate cu pătrundere, puse la locul lor, măsurate după aportul pe care-l aduc la rezolvarea dualismului inițial. Cartea, după cum ne spune cu drept cuvînt şi autorul în prefață, poate servi minunat ca o introducere în estetica germană contemporană. E un studiu de istoria doctrinelor estetice. Poate fi utilizată oa atare de toți cîți se interesează de acest domeniu.

Dintre tinerii filosofi ai generației actuale, Tudor Vianu e dintre cei mai înzestrați. Cercetările sale sînt totdeauna serioase, substanțiale, fără să fie greoaie, scrise cu prestanță, fără pedantism şi cu un fel de curiozitate simpatică față de subiect, care face comunicativă cercetarea. Pozițiunea sa între raționalism şi misticism dovedeşte un spirit măsurat, făcut din tact şi finețe : cu un cuvînt, calități care fac din autor nu numai un publicist, dar, mai mult, un universitar dintre cei mai chemați. Şi apoi, pregătirea sa mi se pare remarcabilă.

1926

MOARTEA LUI RADU ROSETTI

După Matei Cantacuzino, Radu Rosetti. Unul cîte unul dispar dintre noi exemplarele unice ale boierimii moldoveneşti generoase, unul după altul au dispărut în aceiaşi năpraznic ian. Caracteristica sufletului moldovian, alături de țăranul ironic şi visător, aceşti nobili filantropi au dat-o. Ei au ilustrat definiția, prin excelență, a nobleței. Dacă burghezului, în ascensiune încă în multe țări, ca oricărei clase revoluționare, îi e permis să ceară drepturi, noblețea ajunsă şi consolidată nu poate avea decît datorii. Boierul nu cere, el dă. Dar puțini, şi aici şi pre-| tutindeni, au înțeles semnificația de supremă eleganță a rolului lor. Ca în toate părțile, dar mai ales la noi, s-au 1 găsit lacomi şi nesăturați burghezi printre aristocrați şi : adevărați boieri printre burghezi.

Radu Rosetti şi-a înțeles perfect misiunea ideală a *I*clasei lui.

A priceput că datoria sa, înainte de toate, e să staIbilească adevărul istoric, sa repare măcar teoretic, ştiințific, ceea ce îi apăsa greu pe umeri ca un păcat strămoşesc. Trecînd peste egoismul clasei sale, ca un Gladstone jsau Philippe Egalite, el a denunțat rapturile, exproprieCrile forțate, furturile deghizate pe care, de-a lungul istoriei, clasa sa le-a săvîrşit în dauna țărănimii.

Şi într-o epocă de generozitate socială, cînd popora|nismul preconizat începuse să se înfăptuiască, Radu RoJsetti, alături de C. Stere, care i-a dat baza economică-^acială, şi de G. Ibrăileanu, oare i-a dat-o pe cea culturală, i-a dat fundamentul istoric.

între el şi poporanişti era mai mult decît o apropiere. |Totuşi, cea mai fondată era aceasta : şi poporaniştii şi Rosetti erau intelectuali din aceste clase care se simjeau datori cu o reparație către țăran, din a cărui muncă |trăiau cu toții.

îi mai apropiau şi trecutul măreț al acestei scumpe 'țăd moldoveneşti şi, mai în urmă, acelaşi mod de a vecjiba în politică [...] (ceea ce a confirmat afinitățile).

Fără să fie un artist desăvîrşit, Radu Rosetti a scris jJouă romane, mai multe povestiri şi delicioasele ***Amin-*** n, toate pline de bonomie, fantezie, umor şi un firesc ^spontan dar de narațiune. în literatură, Radu Rosetti a Implut locul unui Walter Scott român.

Figuri ca Radu Rosetti şi Matei Cantacuzino nu vor |ai putea apărea niciodată. Mai întîi, boierimea noastră .dispărut. Dar chiar dacă ar fi trăit mai departe, niciiată nu se vor mai găsi împrejurări specifice care au minat poziția lor revoluționară şi generoasă.

^Prietenii unanimi care i-a avut aici, şi tineri şi băltii, nu-l vor uita niciodată. Fie-i țărîna uşoară !

JEAN BART : *PESTE OCEAN*

La o lungă distanță de *Jurnalul de bord,* dl. Jeanj Bart publică iarăşi o serie de note de călătorie. E foart* interesant din punct de vedere al evoluției unei carierei de scriitor de stabilit o paralelă între primul şi al doile volum. Fireşte, pentru a înțelege bine forma curbei de-1 scrisă prin această transformare trebuiesc cetite toate **nuJ** velele pe care le-a scris d-sa între cele două memoriale dej călătorie. în primul, autorul, mult mai tînăr, e atras dej natură. E mai liric, mai avîntat în descriere, mai entuziast! în fața minunilor, mai curios în fața misterelor. în aii doilea, autorul e altul.

Natura joacă un rol secundar, sau nu-1 preocupă decîf într-atît întrucît are relațiuni cu umanitatea. Omul cui organizațiile şi producțiile lui îl interesează mai mulți Observația sa e mai potolită, oa a unuia care a văzut şîjj a auzit multe şi nu mai aşteaptă multe surprize. îî schimb, maturitatea omului se vede din înțelegerea adinei a aşezărilor şi a instituțiilor. Se înțelege că *Jurnal* d| ***bord*** conține mai multă artă într-însa, fiindcă acolo tează lucruri complet gratuite pe cînd în *Peste ooea* omul de cultură care e dl. Jean Bart a făcut loc la ob| servațiuni, la documentație, la explicații şi s-a apropii puțin de ştiință. E greu de clasificat genul acestor de voiaj. Se apropie de J. Hurel prin vivacitatea, variații şi culoarea cu care sînt redate. Dar are în plus față d| acesta — care nu era decît un publicist — ceea aduce artistul E. Botez : arta peisajului, pătrunderea psil hologică şi, în plus, nu ştiu ce ton epic în descriere, car| transformă o simplă întâmplare într-o pagină de noima| Astfel construită, cartea satisface şi arta şi ştiința. E< acelui scriitor ascuțit şi cultivat care e dl. Jean Barl Cînd locuieşti provincia, nici o lectură nu e mai urgen decît aceea a călătoriilor. întreții măcar relații de imia; nație gratuită cu universul. Cunosc pe cineva care, cîn era bolnav, nu suporta altă lectură decît ***Baedeker. Aş*** fel am cetit multe cărți despre minunile Americii, de pretențiosul Bourget la jovialul Hurel. Mărturisesc nici una nu mi-a dat satisfacțiile complecte ale cărții d-lui Jean Bart. Pittsburg, Parcul din Yelowstone, viața de mare oraş american sînt de neuitat.

1926

I. PETROVICI CA LITERAT

„Societatea scriitorilor români" a sărbătorit printr-un banchet, la oare a luat parte majoritatea intelectualității române, pe dl. I. Petrovici, ministrul Instrucției Publice. Rareori o manifestație a fost mai firească şi mai necesară din partea acestei asociații. S-au enunțat la această sărbătorire, la care regret profund de a nu fi putut asista, principii de înaltă politică culturală, s-au formulat ^deziderate, **s**-au schițat programe. Nu ştiu de ce mi s-a ?părut, după lectura jurnalelor, că această exhibiție de idei, fără îndoială interesante, era digresională, tangențială la acea festivitate. în asemenea omagii, nu **e** atît **ide** interesant de ştiut dezideratele unui scriitor şi pretențiile pe care le are față de ministrul său — căci atunci banchetul devine o instituție de solicitare interesată —, ***ît*** de arătat, în luminoasă evidență, meritele celui sărbătorit. Indiferent de ce va face ori nu pentru scrisul **Românesc,** dl. I. Petrovici rămîne acelaşi, cu nealterate aerite. Asemenea festivitate **e** un bilanț : trebuie mai îegrabă să prețuiască trecutul şi prezentul decît să scon**feze** viitorul. Dacă aş fi fost acolo şi aş fi ținut un toast profesorului meu, poate aşa aş fi făcut. Cu puțină în**;îrziere,** încerc să fac astăzi, utilizînd mai ales ultimul |ău volum. *

Ca orice adevărată personalitate, dl. I. Petrovici oferă §bai multe figuri. Una, pe care o cunosc mai bine şi de Me cărei merite voi vorbi în altă pante, **e** aceea de filo- >f; o alta **e** aceea de om politic ; în fine, a treia, care ***Ml*** **e** un simplu ***„violon d'Ingres",*** dar poate tot aşa de

*** I. Petrovici, *Raite prin țară,* Buc, 1926.**

!

serioasă ea celelalte două, e cea de scriitor, de literat.'

Odată cu toate servilele imitaţiuni ale curentelor fi: reşti de aiurea, s-a înrădăcinat şi la noi în ţară, în faza post-războinică, un fel de dispreţ pentru intelectualitate,, şi cultură. Se adoptă, adică, mentalitatea pragmatică şi activistă de aiurea, după care literatul ori simplul cărui; rar e un instrument steril, fără de fecunditate, fără de utilitate, într-o ţară care vrea înainte de toate producţie şi, cînd e vorba de aceasta, mai ales tehnică.

Şi ceea ce e mai curios, acei care împrăştiau această maimuţăreală fără justificări indigene erau tocmai unii' scriitori. Se mai adăugau la aceştia, fără îndoială, şi recentele aluviuni : agenţii electorali, această majestate ne4 contestată a politicii recente. Cu toţii porniseră o cruciada în contra intelectualilor. Cel puţin omul politic se închega într-un portret hotărît : el trebuie să ignoreze complect cultura care moaie caracterul, mediocrizează abilităţile, ruinează sinceritatea, această temută şi blestemată vir-; tute laică; adică nepolitică. Se uită prea uşor că dacă' aiurea excesul de intelectualism scuză pînă la un puodi reacţiunea activistă, insuficienţa d'e la noi nu o justifică deloc. Totuşi, cum a arătat-o Nietzsche, omul liber nu e omul de acţiune. Acesta ascultă sugestiile inteligenţei, e sclavul ordinelor ei. .Independentă nu e decît inteligenţa care-şi găseşte motive şi scopuri în ea însăşi, si satisface singură.

Politica a acaparat la noii pe unii, reducîndu-i, pe alţii, suprimîndu-i complect, o mulţime de scriitori. Ca nicio altă ocupaţie, tocmai fiindcă e făcută din pasiune elementară, politica abrutizează şi unilateralizează. Totuşi în altă parte, omul politic nu rămîne mutilat, oi î: Prerogativele inteligenţei şi ale culturii sînt păstrate; Aiurea, un Barthou, membru al Academiei, un Clemen* ceau, autor dramatic ori romancier, un Herriot, un Jau res, un Leon Berard, umanişti ori scriitori, nu cred c. literatura împiedică politica, ci din contra. Şi exempl se găsesc şi la noi : un Maiorescu, un G. Panu, autor. lîngă atîtea altele, al unui roman din viaţa animalelor, un P. Carp, traducător al lui Shakespeare, un N. Ior^ un C. Stere, Delavrancea etc. Dl. I. Petrovici e din aceeaş: familie. Un om politic literat, la talent politic egal, are degrabă şanse să pătrundă în istorie, decît unul politiVcian pur şi simplu. Faptele, gesturile, legile chiar sînt muritoare. Fără orizontul literaturii ori al filosofiei, miopia prezentului se impune atotputernică : comparaţi pe EGuizot cu Thiers. Ceea ce va fi peste zece ani scapă poriiticianului empiric. Şi, apoi, valorile se ajută între ele | şi dau o rezultantă. Cel care, pe lîngă politică, mai are în suflet şi o coardă literară va cîştiga, desigur, în ele| ganţă şi- umanitate, aceşti poli necontestaţi ai oricărei culturi.

Cine citeşte opera literară a d-lui I. Petrovici observă de la început, ca o *„faculte maîtresse"*, preocuparea de |-idei. Materialul concret e un simplu instrument de sulf gestie pentru reflecţii mai adinei. Fie că e vorba de o .Comparaţie între farmecul potecii şi acela al şoselii (Po*ţteca,* din ***Raite prin ţară),*** fie că e vorba de aspectul unor i ruine, peisajul se ridică în scară pînă la valoarea unei |idei generale. Se resimte prin aceste rînduri gînditorul. jSe crede de obicei că aceasta strică creaţiei propriu-zise. ţfără îndoială că felul de a scrie a d-lui Petrovici e mai Jăproape de A. France decît de Balzac. E literatura unui ^intelectual. Gînditor, profesor de mare autoritate, d-sa |ireprezintă eminent directivele a ceea ce cu oarecare preItenţie, desigur, aş numi şcoala moldovenească neoraţiofnalistă, în care aş număra printre cei mai tineri, care-1 urmează, pe P. Andrei, pe Dan Bădărău, pe Octav Boite şi pe /autorul acestor rînduri şi care înţelege să opuie Iii dig hotărît galimatiasurilor mistice care invadează, cu |ajiutorul unei detestabile mode, veleităţile de formare ale "irii româneşti. Acum cîteva decenii se considera ca to axiomă ideea că literatura, ca şi arta în general, e apanajul exclusiv al sentimentului.

Ideile trebuiesc transfigurate ca să pătrundă în literatură. Atunci intelectualii erau rari, nu formau o clasă, *_IM* aveau o mentalitate, un mod de a percepe lumea. |Brepturile facultăţii lor de cunoaştere se afirmă azi din fee în ce mai puternic. Paralel, Irta, ea însăşi, se inteleelalizează. Alături de arta pur instinctivă de creaţie, se formează o alta, de idei. E ceea ce cerea acum cîţiva ani P(şi cerea tocmai fiindcă îi întrezărea deja posibilităţile) pulien Benda în faimoasa sa ***Belphegor,*** e ceea ce au rea-

lizat de atunci J. Cocteau ori Paul Valery în alte domenii. Legitimitatea ideilor în artă, chiar transpuse direct, începe şă apară azi evidentă.

Dl. I. Petrovici nu se menţine, însă, totdeauna la această atitudine intelectuală. Fondul d-sale sufletesc e sentimental. Duioşia, admiraţia naturii, simpatia faţă de lucrurile înconjurătoare apar tot timpul.

Din aceeaşi sursă afectivă porneşte şi umorul din paginile d-sale. Umorul e spiritul oamenilor sentimentali. Firile uscate sufleteşte n-au decît recea ironie de tip voltairian. Bucata *Americăneşte,* una din cele mai reuşite din volumul ***Raite prin ţară,*** oferă un document caracteristic în această privinţă. La fel unele pagini din ***Amintirile unui băiat de familie,*** sau din ***Amintirile universitare.*** Detalii groteşti ori ridicule sînt prinse imediat de observaţia fină a autorului. Ele nu rămîn niciodată, însă, intacte sub lupa observatorului, ci, din contra, sînt deviate, umanizate pînă la o comprehensivă înţelegere a mecanismului care le-a determinat, reconstituite sub un unghi de toleranţă şi compătimire. Cîteodată, dl. I. Petrovici priveşte chiar natura dintr-un punct de vedere sentimental. Un fel de antropomorfism face din peisaj o conversaţie însufleţită, printr-o serie de asociaţii cu trăsături de psihologie omenească.

Şi pe deasupra, tot secretul acestor note de călătorie stă în buna lor dispoziţie, în avîntul lor tineresc, în bonomia lor naturală şi optimistă. Încerc să-mi trec prin minte, rînd pe rînd, toate momentele plăcute din viaţă. Puţine sînt mai fericite ca amintirea unor dimineţi de, vară cu cer senin, cu avîntul în suflet, în care ne pregă-' team pentru o călătorie. însufleţirea însorită a excursiilorj văratice, bucuria lor curată străbate peste tot. E timbrul, acestei literaturi care trebuie citită toamna, în zile plo-! ioase şi mohorîte, ca cel mai indicat antidot.

Dl. I. Petrovici, excelenţă de două ori, fost decan al Facultăţii de litere, filosof adînc, are aceeaşi bucurie adolescentă cînd pleacă în Călătorie, cu desagii în spate şi cu inima nevinovată de bucurie, ca oricare din studenţii săi. Tresare de aceeaşi entuziastă fericire pentru senzaţii, în fond, destul de modeste, ca şi dînşii. Şi aceasta reuşeşte s-a strecoare cu aceeaşi frescheţă şi în literatura

sa. Intr-atît e de adevărat că suprema virtute, de la arta pretenţioasă şi pînă la înţelepciunea filosofică, e tot eterna tinereţe.

1926

A. TOMA : *POEZII*

Dintr-o notiţă pusă în fruntea volumului, aflăm că aceste poezii au fost tipărite din iniţiativa cîtorva prieteni. Chiar cei care urmăresc activitatea noastră literară, fărâmiţată prin puţin cunoscute foi de provincii, uitaseră de acest nume, care a apărut sporadic înainte de război şi foarte rareori, mi se pare, după. De aceea, el a surprins ca şi cum ar fi venit de la un necunoscut. „Iniţiativa prietinilor", care, după lectura volumului, trebuie lăudată, înseamnă, însă, oricum, că dl. A. Toma, atras de alte ocupaţii, s-a dezinteresat de poezia sa.

Multe din aceste poezii, publicate tîrziu, unele după cincisprezece ani, n-au înfruntat eroziunile vremii. Aparţinînd epocii literare Anghel, Iosif, Cerna, ele pot părea demodate. (Mai apar din cînd în cînd termeni prea uzaţi de atunci ca : glie, tină etc.) Altele sînt inspirate (într-o epocă care s-a dezrobit) de atmosfera eminesciană.

Am constatat undeva că literatura noastră, în majoritatea cazurilor, e dominată de puerilitate. J3a constituie o artă mică, minoră, un joc uşurel şi distractiv. Dl. A. Toma e însă un poet oare gîndeşte. D-sa ia teme fie din antichitatea biblică ori creştină, fie din cea păgînă, pe care le tratează cu o ţinută demnă şi rece, care aminteşte uneori de A. de Vigny. E ceea ce se cheamă poezie de idei. Această ţinută potolită nu e însă numai de natură intelectuală, fiindcă dl. A. Toma se emoţionează de starea celor mulţi şi necăjiţi. Simpatia morală, umană şi creştină străbate' de la un capăt la altul multe poezii. Atitudinea autorului în faţa vieţii e ‚din cele mai nobile.

E firesc ca un astfel de temperament să aibă o expresie artistică abstractă. Elementul figurativ, imaginea

care dă amploare, orizont şi acel unic delir care e propriu poeziei lipseşte d-lui Toma. D-sa descrie ori caracterizează prin epitete. Limba, uşor preţioasă, e mlădioasă, corectă. Totul dă o impresie de acurateţa şi îngrijire.

Prin toate aceste calităţi, puţin exploatate de ultima generaţie, poezia aceasta ne recreează de monotonia poeziei recente, aşa de enervant aceeaşi.

1926

ÎN MARGINEA ULTIMEI NUVELE A D-LUI M. SADOVEANU

Ultima nuvelă a d-lui M. Sadoveanu, *Orb sărac,* publicată în numărul trecut al acestei reviste, din punctul de vedere al perfecţiei artistice a atins, mi se pare, culmea. Conştiinţa estetică a autorului e la apogeul ei. Farmecul minunat al limbii, care e în acelaşi timp plastică, de o proporţie arhitectonică desăvîrşită, şi totuşi muzicală, calmul naraţiei, justeţea momentelor psihologice, proporţia compoziţiei sînt organic legate între ele ca să dea o mică capodoperă.

Cu această bucată limba românească a atins aceleaşi înălţimi pe oare le-a atins cea franceză cu Anatole France ori M. Barres. Cetind-o, simţi că e din aceeaşi familie cu ***Le chanteur de Kyme*** şi cu ***Un jardin sur l'Oronte.*** Orice bucată literară românească, afară de acelea ale lui Eminescu şi Caragiale, nu pot da acea satisfacţie estetică deplină, în care nu mai ai sentimentul nici unei insuficienţe, nu mai ceri nimic autorului, simţi că nimic in plus sau minus nu mai convenea tratării. Perfecţiunea e de ordin matematic prin stringenţa ei. Puţine producţii literare româneşti care să nu pară pe lîngă aceasta ratate, chinuite, stângace., dibuind alături de ceea ce trebuie, adăugind balast sau cercînd în zadar să umple lacune. Fără îndoială, dl. M. Sadoveanu e cea mai înaltă conştiinţă estetică a neamului în momentul de faţă şi, desigur, alături de Eminescu şi Caragiale, cea de a treia culme a literaturii noastre moderne.

Psihologia orbului, a babei care-l conduce, a gelosului camis Ioniţă care nu poate plasa nici o povestire, fără fa reieşi din vreo analiză pedantă, prin simpla comportare a eroilor, e definitivă. Iar psihologia moravurilor din trecut se înscrie cu un caracter melancolic prin arhaismul său, desenînd tot sufletul de altădată — şi de acum — al acestui popor. Această umilă şi modestă întîmplare din viaţa cotidiană a veacului trecut ia proporţii de epopee. E într-însa o bucată bună din istoria noastră, a moldovenilor,

Cetind ***Orb sărac,*** nu poţi să nu ajungi la reflecţia că atîta conştiinţă estetică a apărut tocmai la un scriitor care n-a făcut niciodată caz de arta pură, care vrea să fie un cetăţean şi un om, înainte de a fi numai un artist. Dar simţul frumosului şi realizarea lui nu se „fabrică" după comandă, iar cel care-l are tocmai pentru aceasta nu vorbeşte niciodată de dînsul.

Gîndiţi-vă acum la realizările schiloade, groteşti, chinuite ale acelora care strigă toată ziua în favoarea esteticii pure şi veţi înţelege perfect de ce au nevoie de atîta teorie.

1927

I. PETROVICI : *MOMENTE SOLEMNE*

Dl. I. Petrovici a avut buna inspiraţie să adune într-un volum cîteva din cuvîntările ocazionale. Ne-am deprins, cînd e vorba de discursuri, să le preferăm rostite decît scrise după aceea. Se pare chiar că există un fel de dualism între orator şi scriitor. Foarte rar aceste două calităţi coexistă în aceeaşi persoană. Cînd cineva vorbeşte bine, scrie de obicei prost. Discursurile lui Take Ionescu, pe care atîţia le admirau pînă la delir cînd erau vorbite, erau în general ilizibile. Aceasta se întîmplă la oratorii al căror talent e pur formal, am zice fiziologic. La oratorii, însă, care au idei şi talent literar, discursul produce aceeaşi plăcere cetit, ca şi ascultat.

Cuvîntările d-lui I. Petrovici simt din această categorie. D-sa, în afară că oferă (totdeauna o substanţă ideologică care rămîne şi după ce momentul ocazional al discursului a trecut, dar e şi un scriitor. Aceste două talente sînt, la el, aproape egale.

In afară de aceasta, nu e vorba aici de discursuri politice. Personalitatea culturală a d-lui Petrovici depăşeşte, cadrul îngust al politicii de partid. Cuvîntările sale, complect imparţiale în ce priveşte patima politică (sînt lăudaţi Barbu Delavrancea, Take loneseu, I. C. Brătianu - etc), sînt rostite la comemorări ori înmormântări. Aceste. panegiricuri pot fi considerate tot aşa de bine şi ca portrete psihologice. Factura literară în toate e din cele mai distinse. Ele vor întări desigur în antologiile viitoare, pe lîngă acelea ale lui Maiorescu, Catargi, Carp, genul ora-, toric român.

2927

ARTA D-LUI T. ARGHEZI ŞI MAGIA

D-l Tudor Arghezi a publicat în ***Adevărul literar*** cfc teva reflecţii autocritice asupra ***Cuvintelor potrivite.*** în afa-S ră de frumuseţea prezentării lor, aceste confidenţe este| tice sînt interesante fiindcă lămuresc anumite aspecte al| operei sale. într-o cronică din numerele trecute încercări să arăt că poezia d-lui Arghezi trădează o stare de spirii magică : gust pentru alchimia miraculoasă, pentru esenţei elixiruri, curiozitate a fenomenelor rare şi a coincidenj ţelor bizare, evocarea vracilor, a doctorilor şi a proced'^ elor lor, încrederea în puterea sacramentală şi misterios^ a cuvintelor, a descîntecelor şi a virtuţilor lor. Iată dij| suscitatul articol cîteva rînduri asupra magiei cuvinti lor — şi desigur şi asupra artei, în general —, cane firmă întrueîtva diagnoza noastră : .„Apoi evident am căjf tat cuvinte virginale, cuvinte puturoase, cuvinte cu rîil le-am excitat aroma, le-am avivat rănile cu sticlă pisaţi şi le-am infectat pe unele complect. Şi cum de la elel lazur e o distanţă directă, o corespondenţă, am făcut pe |cale artificială şi cuvinte oglinditoare sau străvezii şi am pilit să intre în lumina lor eterogenul, ca într-o vitrină |de optician ambulant.

Mai pe scurt, m-a posedat intenţia de-a împrumuta Ivorbelor însuşiri materiale, aşa încît unele să supere pu|pila prin seînteiere, altele să fie pipăibile, dure sau musculare şi cu păr de animal."

11927

G. BARGAUANU : *PĂMÎNT ŞI SOARE*

Dl. G. Bărgăuanu îşi strînge abia acum într-un volum Versurile publicate împrăştiat prin reviste. Dintre toţi poeţii care s-au afirmat după război, d-sa s-a dovedit cel mai timid. I-au trebuit cîţiva ani ca să îndrăznească să prezinte publicului cîteva bucăţi de autentică poezie. Această excesivă modestie are savoarea ei deosebită într-o vreme Icînd orice poetastru, debutant într-o revistă de provincie, |e prezintă direct cetitorului ,cu un volum.

Versurile d-lui Bărgăuanu sînt delicate şi candide. Sufletul care se degajă din ele e pur. E al unui bucolic, al jfiiui idilic sentimental şi feciorelnic, crescut la ţară în ăţenie morală, în lipsă de complicaţie, de subtilitate şi |e meschinărie. Ajuns ,la oraş, încă de la barieră decepţia 'acepe. Zgomotul, descompunerea, perversitatea, aspectul stejit şi mort al lucrurilor îl deprimă. Duminica el vi|ază, incorijibil, la ,,„care cu fîn" sau cu grîu, la ***Stoguri,*** ***ţ Satul*** său, la ***Sănii*** pe drum de iarnă, la cîmpul zări|r albastre, la liniştea naturii. Adaptarea e grea şi megioolia începe ! O problemă riousseauistă, dacă vreţi. Ori ; cîte ori un suflet virginal şi curat va fi ofensat de o ie bătrînă, pe care n-o iubeşte şi pentru care n-are famare, imaginea sublimă a vagabondului Jean-Jacques ^impune ca simbol de etern precursor.

şDacă la alţii poezia reiese din inhibiţia îndelungă a ' sositei nesatisfacută, la dl. Bărgăuanu ea apare ca nos-

talgia unei existențe simple și paradiziace, mereu refulați de trivialitatea obositoare a monstruoaselor urbe.

E firesc atunci ca această nostalgie să se întoarcă mult în urmă, în epoca copilăriei, să-i îmbrace gusturile și visurile. Dl. Bărgăuanu consacră versuri mișcătoarei ***Basmului*** fluierului, unui alt Basm, dar mai ales poves-| tei tragice a copilului hipnotizat de strălucire, copilul fermecat, care a plecat din sat către cer și jucării.

Copilul fermecat, ca mai de mult și alți copii,
Cînd umbra-n urma lui s-a prăvălit,
Pornește către focul noii zări
Să-și cate veșnic cer și jucării
Pe razele aceleași cărări...

El a plecat din bucuria și fericirea tihnită a vieții sale, jl cuprins de un gînd nebun :

La umbra străvezie de răchiți, prin sat,
Pîrăul potolit în șoapte calde
Coboară trăgănat,
Ademenind lumina să se scalde.

Copiii sar ca mingile pe maluri
Cu trupurile lor cărămizii
Și-și fac de-a lungul verii jucării
Din țărmă și din valuri.

Dar unul îndemnat de-un gînd străin,
Călăuzit de gînd ca de-o cărare,
Pe revărsatul unui deal vecin
Se urcă singur către soare...

Povestea acestui copil și a gîndului său nebun, a pe-J depsii unui moment de rătăcire a scris-o mișcător în toatei versurile sale dl. G. Bărgăuanu :

L'homme ivre d'une ombre qui passe
Porte en lui le châtiment
D'avoir voulu changer de place.

Temele sînt mereu consecvente. Ele se reduc această sursă de repetate regrete : contrastul oraș-sat șil dualismul lor incompatibil. Forma în care sînt povestite-; peste dureri e strînsă, cîteodată lapidară, aproape totdea-Sna riguros îngrijită. Dl. Bărgăuanu nu e un elegiac care tînguie. Stăpîn pe durerea sa, el o domină și-i dă oa-ecum un caracter obiectiv.

Prin aceste îmbinări de diverse ipostaze, de diferite ponalități bine închegate între ele, poezia d-lui Bărgăuanu |pare ca una dintre cele mai interesante ale tinerei generații.

&28

STEJAR IONESCU : *DOMNUL DE LA MURANO*

Numele d-lui Stejar Ionescu nu e dintre acelea care apar în fiecare lună, cel puțin în revistele literare. D-sa riu se risipește și nu confundă gazetăria literară cu adevărata literatură. De la primele pagini ale volumului său ***lomnul de la Murano*** se desprinde neted impresia că au-|orul își respectă scrisul.

Malițiosul secretar al lui Anatole France, Jean-Jacques Brousson, ne spune în ultimul său volum consacrat aaestrului următoarele vorbe ale acestuia : „Poeții încep |otdeauna prea tîrziu, fiindcă niciodată nu sîntem destul de tineri pentru poezie, iar prozatorii prea devreme, fiindcă niciodată nu sîntem destul de bătrîni pentru aceas-|ă artă".

Dl. Stejar Ionescu a început să scrie în jurul vîrstei 3e treizeci de ani. Ceea ce înseamnă că în scrisul său apar palori de maturitate. Proza oamenilor prea tineri e temperamentală și instinctivă. E un strigăt al trupului înfiorat direct ori indirect de sexualitate. Pasiunea amoroasă sau măcar sentimentalismul lînced se strecoară printre kceste pagini, de cele mai multe ori, de confesiuni.

Mărturisim că sîntem puțin blazați de atîta miorlăipură sentimentală, de teme banale ale unor simple întîmplări ce nu merită totdeauna să fie reținute și mai ales

de stilul inegal şi searbăd care apare mereu în proza noastră curentă.

Ceea ce aduc nou nuvelele d-lui Stejar Ionescu e o veritabilă şi distinsă intelectualitate. Eroii săi sînt cărturari ori oameni distinşi. Autorul îi priveşte cu calm critic, cu un ochi potolit. Le cunoaşte calităţile şi slăbiciunile, pe care le reliefează fără exagerare, cu senină obiectivitate. Ceva mai mult simţ tragic al vieţii, şi ne-am gîndi la F. Mauriac. Realitatea e văzută prin lumina ideilor şi a unei atitudini în faţa vieţii consolidată adînc. Şi astăzi, cînd definiţiile afectiviste ale artei fac loc altora intelectualiste, această potrivire cu vremea merită să fie subliniată. Şi cu atît mai mult în tînăra noastră literatură, unde lipseşte mai ales conştiinţa şi luciditatea cerebrală.

Eroii trataţi de autor sînt, în majoritate, oameni „subţiri". Pentru a li se arăta calitatea lor ei sînt puşi totdeauna în legătură cu fiinţe primitive, mai simple, de obicei femei. Adeseori, nuvelele cuprinse în acest volum tratează dragostea foarte conştientă a intelectualului pentru femei şi fericirea sau drama lor — cum e în ***Zina fumului*** şi chiar în ***Iubirea lui Dionis.*** Şi astfel de episoade dau ocazie autorului să facă o serie de observaţii de moralist asupra dragostei. Asemenea întîmplări îl fac să gîndească în marginea vieţii. Bineînţeles, gîndirea nu e material adiacent, ci integrată artisticeşte în materia nuvelei.

Din aceeaşi structură de artist intelectual reiese impresia finală de acurateţa perfectă, de puritate cristalină, pe care o lasă bucăţile sale, şi apoi distincţiunea şi eleganţa stilului, căruia nu i se poate reproşa nimic, nici măcar o anumită răceală, care e numai aparentă.

Fizionomia artistică a d-lui Stejar Ionescu nu seamănă cu nici una alta din literatura noastră. Ea e conturată original şi depinde de propriile sale mijloace. O inteligenţă lucidă, pe lîngă nobile însuşiri sufleteşti, reflectate de un talent sigur de sine. Acest prim volum, plin de realizări remarcabile, ne face să întrezărim o interesântă carieră literară.

1928

L. REBREANU : *CIULEANDRA*

Fizionomia viguroasă şi aspră de romancier a d-lui L. Rebreanu s-a alcătuit în legătură cu cele două puternice romane de factură naturalistă, ***Ion*** şi ***Pădurea spînzuraţilor.*** Calităţile sale s-au fixat cu această ocazie : observaţie directă, ascuţită, gust bărbătesc pentru fenomenele dure, obiectivitate şi putere de colecţionare a faptului caracteristic în slujba unei evoluţii, clar şi sistematic gradată.

După ce a epuizat acest gen, d-sa a arătat o tendinţă vie către aspecte mai variate ale artei. Curiozitatea l-a împins către alte alcătuiri, către forme şi teme cu totul îndepărtate de primele sale manifestări. Trecînd peste aptitudinile sale naturaliste, a dat atunci o operă de pură imaginaţie : ***Adam şi Eva.*** Nimic mai îndepărtat de ceea ce credeam că va persevera mereu autorul lui ***Ion.*** Nu trebuie să uităm însă că Flaubert, după ***Madame Bovary,*** ternă acuarelă a vieţii de provincie, s-a pasionat după viaţa Carthaginei şi ne-a dat ***Salammbo.***

Înţeleg perfect această nevoie de extensiune a orizonturilor artistice la firile bogate, puternice şi sănătoase. Specializarea e semnul artei mici. Ea duce la subtilitate şi cizelare, la perfecţionarea detaliului. Cînd eşti silit să ari mereu acelaşi cîmp, nu-ţi rămîne decît cultura intensivă, adică — aplicîndu-se la artă — manierismul.

Pe dl. L. Rebreanu, spirit robust, nu-l ademeneşte subtilitatea alexandrină, care — în arta literară, în aceea a bijuteriei sau în altele — împarte firul de păr în patru. Cuceritor, el doreşte spaţii largi şi virgine, pe care are ambiţia să le defrişeze mai întîi.

In ultimul său roman a fost ademenit de o temă psihiatrică. Problema şi-a pus-o oarecum conştient şi parcă „a priori". Pe urmă, a căutat soluţia.

Puternicul său talent excela mai ales în desene de caractere. ***Ciuleandra*** nu urmăreşte acest lucru. Nu e vorba aici de conflicte de firi omeneşti. Sînt numai trei personagii în acest roman : fiul, tatăl, doctorul şi unul

foarte auxiliar, dealtfel, şi destul de convenţional, mătuşa — „tante Tilda". Ciocniri între ele nu sînt. Dealtfel, aceste figuri sînt vag şi general estompate. Firea lor importă puţin în acest caz. Particularitatea lor vie e trecută cu vederea. Dealtfel, ea e indiferentă. DL Rebreanu a făcut intenţionat acest lucru. In ***Ciuleandra*** nu personagiile interesează, ci situaţiile lor sufleteşti succesive. Preocuparea d-lui Rebreanu de data aceasta n-a fost să creeze ***figuri,*** ci mai ales ***stări*** sufleteşti. E vorba de formaţiunea, evoluţia şi criza unui caz de demenţă. Etapele lui sînt înşirate cu ştiinţă şi precizie. Gradaţia crizei e prezentată cu toată pătrunderea psihologică. E vorba de un ***proces*** patologic care se întinde, se generalizează, cuprinde încet toată conştiinţa normală. Cu ascuţime de clinician, autorul arată germenii, întîi timizi şi apoi pronunţaţi, ai nebuniei : apariţia superstiţiei numărului treisprezece. Apoi fobia şi ideea persecuţiei din partea doctorului. (Am fi dorit poate ca delirul persecuţiei să fie ceva mai accentuat.)

Deşi şi-a schimbat temele de inspiraţie, metoda de a privi lucrurile a d-lui Rebreanu a rămas, cum e şi firesc, aceeaşi. Chiar cînd mînuieşte lucruri aşa de profund deprimante, umoarea sa egală şi echilibrată nu se tulbură. Nici o urmă de dramatism în această teribilă tragedie de ospiciu. Impasibilitatea şi obiectivitatea cea mai desăvîrşită prezidează în toată desfăşurarea romanului. Detaliile concrete se urmează calm unul după altul, fără zbucium. Sîntem aproape de atitudinea unui om de ştiinţă însufleţit numai de curiozitate. Scriind romanul său, dl. Rebreanu şi-a însuşit starea de spirit a eroului său, dr. Ursu.

Şi procedeul de redare e cvasi-ştiinţific. Autorul se menţine în cadrul ***descrierii.*** El se fereşte să sugereze. Procedeul ***sugestiei,*** care — indirect şi perfid — ne furişează în suflet atitudinea autorului, e, oricum, mai subiectiv decît descrierea care pune toate aspectele pe acelaşi plan, fără ierarhie şi fără preferinţe, lăsînd parcă cetitorul să ale«agă ce vrea el din această prezentare de fapte. ***Ciuleandra*** e total lipsită de o intenţie retorică. Ea

nu vrea să probeze nimic. Sfîrşind romanul, nu sîntem angajaţi prea mult pe panta nici unei emoţii. Se depune numai peste noi, ca o pulbere uşoară, o tristeţă lucidă.

1928

AL. A. PHILIPPIDE : *STINCI FULGERATE*

Ca şi proza, poezia a suferit în ultimele decenii o revoluţionară schimbare în structura sa. Calitatea poemului vechi stătea într-o alianţă bine consolidată între sentimentalism şi retorism. Lamentarea era starea de suflet curentă pe care poetul trebuia s-o exprime în formule pe cît de ingenioase, pe atît de sunătoare. Formulele expresive trebuiau — ca şi perioadele oratorice — să se adreseze unui public cît de larg. Gloria acestei poezii a fost Victor Hugo, iar mizeria ei — Edmond Rostand. E adevărat că aspectul de care vorbim e mai ales cel francez. Poezia anglo-saxonă — Keats, în primul rînd — şi cea germană — de la Novalis la Dehmel —, preocupate de ţeluri mai curat intime, scăpau în parte acestei contraziceri, fără să se dezrobească complect de elanul verbalist şi retoric.

Poezia de astăzi nu mai urmăreşte să convingă pe nimeni, nici măcar să capete comprehensiunea unanimă. Ea e modestă, strict personală şi de natură interioară.

Revoluţia începută cu Verlaine (Baudelaire din punctul de vedere al formei ţine încă de vechea şcoală) a fost desăvîrşită cu Rainer Măria Rilke. Poetul contemporan e oarecum indiferent la acceptarea de către publicul larg a formelor pe care le fură realităţii sufleteşti ori obiective. Raporturile între lucruri ori fapte, pe care le prinde, sînt adesea insesizabile pentru oricine. El cere sensibilitate adecvată, iniţiere şi iniţiaţi. Se ştie că Valery a împins aşa de departe ascetismul şi izolarea poeziei, încît a cerut dezbrăcarea ei de orice conţinut uman : idei, cunoştinţe, sentimente. A păstrat doar raporturi abstracte, scheme dinamice între imagini şi cuvinte.

Al. Philippide (Philippide şi Ion Barbu sînt singurii poeţi de mare talent afirmaţi în atmosfera antipoetică de după război) trebuie situat oarecum intermediar între aceste şcoli poetice : împrumută elemente din ambele. Ţine de poezia contemporană prin lipsa de sentimentalism. E un cerebral, uscat, fără moliciuni şi înduioşări. E un indiferent. Singurele urme de afectivitate ce se pot găsi — foarte rare şi acelea — în poemele sale sînt sentimente „par depit". Adică resturi de indignare, de amărăciune, de cinism. Al. Philippide — acesta e destinul său — e un dezamăgit precoce, un deziluzionat, poate congenital, ereditar. Un pesimism în forma dispreţului şi a mefienţii se poate întrezări la el de către un critic din acei care sînt convinşi că orice operă e un colţ de autobiografie. Pentru cei care n-au gust să scormonească ce e în dosul lucrurilor, indiferenţa apare net, la suprafaţă.

Dar, ce e curios — paradox infinit al naturii omeneşti —, ***acest indiferent se exprimă violent.*** Pornită de la o stare sufletească egală şi detaşată, poezia lui Philippide — în aceasta cred e tot farmecul ei — capătă accente brutale, impetuoase. Un blazat care găseşte mijloace de primitiv, iată un amestec de dozare care —• trebuie s-o recunoaşteţi — nu se întâlneşte în toate zilele. Acesta e secretul originalităţii sale. Fizionomia sa de poet se va contura totdeauna în limita acestor două caracteristici.

Dar violenţa, stare sufletească cu deosebire explozivă şi dinamică, imposibilă de reţinut, depăşeşte sfera unor vieţi sufleteşti individuale şi se revarsă, social, în afară. Expresia socială a violenţei e grandilocvenţa. Astfel, prin compoziţia sa sufletească, Philippide nu poate evita vechiul retorism. Găsim şi la el formule mari, de înaltă oratorie, imprecaţii şi apostrofe, care aduc aminte nu numai de Tudor Arghezi, dar şi de Victor Hugo.

Şi se mai întâmplă ceva. In-dispreţul şi deziluzia sa faţă de aspectul uman al existenţei, Philippide vorbeşte mereu de roci minerale, de fenomene siderale, astronomice. Poezia sa devine o metafizică universalistă. Poetul trăieşte în spaţii interplanetare, în vidul pur dezumanizat. Preocuparea metafizică şi astronomică, ca tot ce e grandios, trebuie să fie însă exprimată grandios. Dar aceasta, desigur, nu adaugă la simplitatea versului său. Pentru mine, participarea simultană la două atitudini poetice, cea veche şi cea nouă, e tocmai o dovadă de originalitate. Departe de orice modă, poetul s-a ascultat pe el. A strîns toate elementele care-l alcătuiesc — fie ele cît de contradictorii — şi ne-a dat un produs puternic, spontan, proaspăt şi, indiferent la sugestiile unor ambianţe de mediocră maimuţăreală, s-a realizat pe el.

Astfel meritul său e mare.

1930

SĂRBĂTORIREA D-LUI M. SADOVEANU

Acordarea gloriei încă în timpul vieţii lor le e dat rar marilor artişti. Cazurile se pot cita : Victor Hugo, Voltaire şi încă alţi cîţiva. împlinind cincizeci de ani, dl. M. Sadoveanu a fost serbat în mod unanim de' întreaga suflare românească. Revista noastră, al cărei trecut se confundă în parte şi cu trecutul operei marelui scriitor, este îndeosebi 'fericită. Fiindcă aici s-a scris cea mai mare parte din materialul critic asupra operii d-lui Sadoveanu, am lăsat ca omagiile şi discuţiile să se facă cu ocazia apoteozei şi în alte părţi. Observăm numai că acest succes se datoreşte la trei motive principale. M. Sadoveanu e înainte de toate un mare artist, tot aşa de mare ca Eminescu şi Caragiale, şi formează cu aceşti doi singura trinitate cu adevărat indiscutabilă a literaturii româneşti. Limba pe care o mînuieşte a atins sub pana sa culmi inabordabile. E maximum de perfecţiune permisă de posibilităţile limbii româneşti.

Dar, oricît de mare artist ar fi fost, probabil că Sadoveanu n-ar fi fost aşa de universal selecţionat dacă n-ar fi fost — în acelaşi timp — şi un scriitor'profund caracteristic acestei ţări şi acestui neam, dacă n-ar fi cîntat poezia inanalizabilă a cîmpiilor şi dealurilor moldoveneşti, dacă n-ar fi animat, straniu şi exact în acelaşi timp, epopeea naţională. La toate acestea se mai adaugă — fără îndoială — şi proporţiile considerabile ale operei sale.

Forţa fecundităţii sale, vitalitatea sa • artistică amintesc de marii creatori Balzac, Zola, Tolstoi. N-a fost un diletant pipernicit sau unul din acei artişti scrupuloşi care scot două picături de esenţă dintr-un imens material o viaţă întreagă.

M. Sadoveanu e azi cel mai mare şi cel mai iubit scriitor naţional. Tînăr încă, gloria sa va creşte mereu. In umbra ei, cei care se bucură mai mult, ne permitem să o mărturisim,.sîntem noi.

1930

GEORGE LESNEA : *VEAC TÎNÂR*

Nimeni nu va ghici ,că autorul acestor curate, sincere şi inspirate versuri, care promit să ne dea un adevărat poet, e un simplu zeţar, care şi-a cules cartea singur, cu pietate, cu sacrificii, cu iubire.

în puţinele sale ore libere, el îşi ascultă muza. In criza actuală a poeziei, glasul său suav şi melodios şe afirmă poate ca singurul demn de ascultat în ultimul an. Dar despre acest volum trebuie scris pe larg şi cu atenţia pe care o merită.

Aici nu facem decît să-1 menţionăm.

1931

ION MINULESCU : *BĂRBIERUL REGELUI MIDAS*

Cînd eram adolescent, iubeam literatura d-lui I. Minulescu în secret. O Iubeam ca pe un păcat. Simţeam că-mi place nu pentru motive de stimă, ci pentru calităţi pe care conştient n-aş fi vrut să le admit. Dar amorul începe cînd iubeşti defectele, nu calităţile. Pe atunci Minulescu era poetul tineretului. Şi cred că a rămas şi

astăzi. Tinerilor le e ruşine să mărturisească sentimentalismul, idila, visul, entuziasmul. De obicei, ei fac pe blazaţii, pe cinicii. Ei abordează uşor o mască de senzualism sceptic şi de „je m'enfiehisme". Lor le place magia vorbelor mari, exotismul îndepărtat, muzica formulelor grandilocvente. Pentru toate acestea, dl. I. Minulescu a fost atunci foarte gustat. Cinismul său senzual, îmbrăcat în emfatice formule, ne dădea, pur şi simplu, gata.

Eu ştiu c-ai să mă-oşeli chiar mîine,
Dar fiindcă azi mi te dai toată...

Cine ar putea rezista ?

Dar, tragedia ascunsă a lucrurilor, poeţii de manieră îmbătrîneso iute. Rezultat al unui entuziasm de o clipă, legaţi de specificitatea unui moment, ei se demodează repede. Dl. I. Minulescu e legat de momentul simbolismului. Numele său aduce cu el evocări de poeţi azi uitaţi : Stuart Merrill, Corbiere, Jehan Rictus etc. E generaţia lui ***Mercure de France,*** cu Gourmont, Rachilde şi A. Valette. Sînt ultimele momente ale cafenelei Vachette, unde strălucea încă — astru în agonie — metecul grec Jean Moreas. Pe atunci, trona anarhismul lui Laurent Tailhade, se vorbea mult de bombe şi asasinate, iar tinerii la modă erau perverşi şi complicaţi, rafinaţi şi detracaţi ca Des Esseintes, eroul lui Huysmans. De parfumuri barbare, de luciul mort al pietrelor preţioase, de peisaje polare ne-a vorbit mult şi dl. Minulescu. Pe vremea aceea, d-sa era considerat ca un scriitor exotic, ferit de orice influenţă a specificului naţional, fruct importat de pe alte ţărmuri. Arta sa părea factice, artificială, produs de seră, crescut departe de aerul tare şi tonic, de determinismul firesc şi necesar al ţării de origine. Nici limba sa nu era destul de adaptată locului : expresivitatea sa era compusă din bizarerii de vocabular, din cuvinte rare, sonore şi preţioase, dar plămădite din sunete străine, care cîteodată jigneau urechea românească.

Dar această ştrengărie a durat puţin, „ce que durent les roses". Dl. I. Minulescu, câştigat complect de Bucureşti, a uitat Parisul. A simţit, devenit matur, nevoia unei adaptări. A început atunci, în epoca de după război, să observe obiceiurile locale şi să scrie romane satirice si re-

aliste, cu eroi biicureşteni. De la Huysmans la moravurile capitalei noastre e o bună distanţă: dar dl. I. Minulescu a cedat şi s-a adaptat legii locului. Criticii săi nu-i mai puteau reproşa o dezvoltare pe deasupra oricărui specific naţional. Nuvelele şi micile sale romane, de la ***Roş, galben şi albastru*** la ***Bărbierul regelui Midas,*** prezintă eroi luaţi' din lumea obişnuită a Bucureştiului. Dar toţi au o caracteristică, toţi formează o categorie. E funcţionarul, samsarul, micul scriitor — indiferent de profesie —, pehlivan, şmecher, tare în butade şi miticisme de bodegă. E ceea ce se cheamă în capitală — cu oarecare admiraţie — şef. Eroul lui Minulescu trebuie să fie „şef", adică să se învîrtească. Să facă din ochi satisfăcut ori de cîte ori a tras pe sfoară pe cineva, să facă mereu spirite, să' fie vulgar cît trebuie, să fie însă, una peste alta, băiat bun.

Prin el transpiră o întreagă filosofie românească : o filosofie uşoară, vodevilească, amuzantă, un „m'enfichisme" integral şi absolut, uşor cinic, senzual, cu înjurături neaoşe, distilate cîteodată de cîte o formulă distinsă. „Şeful" d-lui Minulescu e oarecum ca „cocu"-ul lui Courteline. Căci mai ales de Courteline aduce aminte această literatură. Toată lumea d-lui Minulescu e privită amuzant, fără nici o atitudine, fără gravitate şi — cum se spune azi — fără nici o problematică.

Cum îşi privea Courteline „cocu"-ul, aşa îşi priveşte dl. Minulescu „şefii". Se poate desprinde numai o predilecţie pentru aspectul de senzualitate destrăbălată, sau pentru şmecheria cinică. In fond, omul e acelaşi. Şi atunci cînd era în postura simbolistă cu parfumuri barbare, cu ametiste, cu exotică complicaţie, şi acum, cînd s-a specializat în subiecte de viaţă bucureşteană. încolo, nici o semnificaţie. Tocmai în această lipsă de semnificaţie, unii — dl. P. Zarifopol, de pildă — au crezut a găsi artă pură, ferită de orice tendinţă.

Pentru cine caută amuzamentul pur, desigur scrierile d-lui Minulescu vor fi gustate. Literatura şi arta modernă cer, însă, mai mult ; cer puncte de vedere şi frământare, cer o viziune a lucrurilor de dincolo de aspectul hazliu.

1931

CONST. GRAUR : *CÎŢIVA INŞI*

De cîtăva vreme, ziaristica română mai nouă a devenit pur literară. Se scrie numai cu epitete colorate, cu figuri de stil, cu infinite şi indigeste comparaţii şi metafore, dar mai ales cu invective. Argumentaţia şi documentul au devenit debile, în schimb un literaturism „ecoeurant" a invadat ultimele producţii ale generaţiei mai tinere. Se duce un ministru să facă o vizită în Basarabia ? Articolul se va chema pretenţios şi dezgustător : ***Pelerinul BugeaculuL*** Un altul va vizita Vîlcovul şi cooperativele de icre, articolul care inserează acest simplu fapt banal va purta titlul : ***Caravana icrelor negre*** şi aşa mai departe. Dar o astfel de gazetărie de ieftină şi umflată literatură satură cum satură mîncările prea aromate. Ea e făcută numai din goana după efect şi dintr-o mizerabilă vanitate. Ziaristica — cea adevărată — e, însă, o formă de demonstraţie. Ea ţine de dialectică şi de oratorie. Talentul literar, util, evident — poate ajuta aceste două calităţi principale însă într-o doză decentă.

. După părerea noastră, unul din cei mai desăvîrşiţi gazetari, în sensul adevărat al cuvîntului, pe care i-a produs cultura românească e dl. Const. Graur. Puterea sa^ de argumentaţie, facultate personală perfecţionată şi prin educaţia socialistă de pe vremuri, e în adevăr remarcabilă. Cînd atacă, dl. Const. Graur nu întrebuinţează epitetul injurios, ci invectiva de idei şi forma cea mai civilizată a polemicii : ironia. O modestie excepţională — dl. Const. Graur utilizează de cele mai multe ori pseudonimul — a făcut numai ca d-sa să nu devie ceea ce se cheamă un nume de gazetar popular. în cercurile intelectuale, articolele sale sînt însă aşteptate cu viu interes.

Broşura de faţă, care cuprinde o serie de portrete din vechea mişcare socialistă, e oarecum o operă de justiţiar. Ea cuprinde figuri patetice de eroi necunoscuţi. Un cititor din generaţia mea, cetind tabla de materii,' nu va cunoaşte nici un nume, dar cetind conţinutul articolelor va rămîne pe gînduri asupra caracterelor idealiste care înfloreau acum treizeci de ani. ***Inşii*** d-lui Graur nu sînt

eroi ; sînt, însă, oameni cumsecade, aproape sfinţi. Figura propagandistului Edelstein, descrisă cu măiestrie de romancier, e — în adevăr — emoţionantă. La fel, aceea a institutorului Damian din Galaţi. Sincer şi modest el însuşi, prin afinitate — desigur — dl. Const. Graur a descris tragedia umilă a acestor martiri necunoscuţi. Cartea sa emoţionantă, umană, adevărată, arată cît e permis talentului literar să ajute — în jurnalistică — ideologia şi argumentaţia. Ea ne face să regretăm că d-sa nu-şi adună toate articolele în volum.

1931

TUDOR VIANU : *ARTA ŞI FRUMOSUL*

Volumele d-lui T. Vianu aduc totdeauna — într-o ambianţă de diletantism ca aceea a culturii noastre — fructul unor preocupări serioase şi a unor tratări pe cît de laborioase, pe atît de inteligente. Ultimul e aproape un tratat de estetică. Cea mai mare parte din problemele esteticii actuale — cel puţin acelea care le pune estetica germană — sînt tratate în ***Emoţia şi creaţia artistică, Tip şi normă în estetică, Arta şi jocul, Autonomizarea esteticii*** etc, etc. In lipsa unui tratat universitar, cartea d-lui T. Vianu va putea deveni breviarul de examene al studenţilor de la toate facultăţile de litere. Manualul d-sale are însă un deosebit interes şi pentru specialişti. Mai întîi, e complect şi conştiincios informat. Apoi, fiecare din temele tratate conţine o disecare şi o analiză aprofundată a unor amănunte şi puncte de vedere, care, deşi nu îmbrăţişează tot aspectul general al subiectului, nu sînt mai puţin preţioase. Studiile despre ***Emoţia şi creaţia artistică*** şi acelea despre ***Arta şi jocul*** sînt cu deosebire interesante în această privinţă. Lectura acestei lucrări lasă însă un regret : estetica e încă azi o disciplină de atitudine. Dl. T. Vianu, spirit eminamente comprehensiv, înţelege toate sistemele, le redă specificul şi le pricepe contribuţia lor utilă. Dar de cele jnai multe

ori, studiile sale se termină „en queue de poisson", adică fără concluzie. Aceasta e ori total absentă, dl. Vianu nereuşind — într-un fel de oscilaţie permanentă — să opteze pentru ceva precis, generozitatea sa intelectuală parcă justificînd totul fără să prefere nimic ; ori concluzia fărîmiţată, mascată şi doar insinuată în treacăt, trece neobservată. La aceasta se adaugă, probabil, şi un stil foarte abstract, care întunecă sau măcar estompează clarităţile brutale. Spiritul d-lui Vianu rămîne astfel mereu disponibil, lăsînd o impresie de nehotărîre în cetitorul care aşteaptă o atitudine.

Noi care apreciem serioasele calităţi de cărturar ale d-sale şi care-i urmărim activitatea de la începuturile ei, i-am dori în operele viitoare ceea ce oamenii de ştiinţă se feresc, dar ceea ce credem că d-sale i-ar da mai multă robusteţe şi mai multă pregnanţă, puţintică parţialitate.

C. STERE ROMANCIER
(Cu ocazia ediţiei a doua a romanului său)

Ca toate firile extrem de bogate, dl. Stere e un om imprevizibil, un om cu surprize. O viaţă întreagă de acţiune socială şi ide meditaţie, un sistem de gîndire şi de unitate doctrinală se sfârşeşte cu un roman. Cine cunoaşte această personalitate vulcanică şi luxuriantă ca o floră ecuatorială nu se va mira totuşi, că, ajuns la 67 de ani, savantul constituţionalist, sociologul ţărănist, conducătorul moral al Basarabiei, printr-o eclipsă bruscă a ocupaţiilor anterioare, dictează în 29 de zile primele două volume dintr-un roman — ele singure de aproape şapte sute de pagini — din care vor trebui să apară încă cinci de aceleaşi dimensiuni. Şi critica literară aproape unanimă declară acest roman ca unul din cele mai remarcabile din cîte s-au scris în literatura noastră.

Nevoie de spovedanie şi invitaţie la înţelegere, fără îndoială. Dar şi uşurarea prin expresie a unei veritabile na-

turi de artist comprimată o viață întreagă de alte tendimți mai urgente şi mai actuale.

Varietatea şi opulența spirituală a d-lui C. Stere l-ar fi îndreptat către orice creație sufletească. El ar fi putut desigur, trăind în alte (împrejurări, să scrie un mare sistem de metafizică, să fie un inițiator de sectă religioasă, să devie un poet ori să facă o descoperire ştiințifică în astronomie, geologie ori chimie. Au fost timpuri cînd l-a pasionat geologia şi cînd îşi transformase casa într-un muzeu şi au fost alte timpuri cînd printr-un telescop, instalat pe acoperişul locuinței sale din strada Sărăriei de la Iaşi, privea conjuncturile senine şi rigide ale astrelor.

D. C. Stere ar fi putut deveni orice : într-atîta sînt de infinite virtualitățile sale. Dar analizînd bine, în el sălăşluiesc trei calități caracteristice : un agitator social (în sensul bun al cuvântului), un ideolog, o fire de artist. Cele două dintîi s-au bucurat de o „catarsis" complectă ; o viață de zbucium şi de gîndire le-a purgat îndeajuns. Natura artistică nu şi-a apucat niciodată rândul. Ea a fost „refulată", mereu, mereu amânată în cerințele şl nevoile ei. Şi iată că acum se răzbună superb, oferind un roman, încordat în intensitate şi virulență şi îmbogățit îm experiență de o întreagă viață de aşteptare.

Acest roman e. după cum s-a spus, romanul Basarabiei, al Basarabiei patriarhale şi revoluționare de acum 'cincizeci de ani. Cunoaştem de la Slavici, de la Agârbiceanu, de la Rebreanu lumea, sufletul şi moravurile Ardealului! Entuziasmul şi pateticul roman al lui D. Moruzi ne dădea încă o oglindire simplistă şi naivă a vieții basarabene.

Viața moşierilor de peste Prut in a doua jumătate a veacului al XlX-lea e tot aşa de necunoscută cercurilor româneşti ca şi viața socială din Haiti ori din Paraguay. Ea pare curioasă şi stranie dincolo de zidul de absolută separație pe care-l reprezenta Prutul „râu blestemat". Era o viață semifeudală, semițărănească, în care expira o tradiție națională, fără să se închege o allita. Moravurile erau împiestrițate între comandamentele unei tradiții neschimbate şi noi achiziții germano-ruseşti.

Basarabean după originea mamei mele, am petrecut şi eu copilăria mea la un conac de peste Prut. Şi acolo exista un „fighel", şi acolo venea în unele seri de chefuri sardanapalice între proprietarii din împrejurimi, brute blânde şi robuste, un „rotmistru" polonez ori balt care provoca suspine înăbuşite tinerelor neveste, toate în tragica postură de M-me Bovary.

Pictura acestui mediu în volumul întîi al romanului d-lui Stere e fascinantă de adevăr şi de culoare. Ea introduce în literatura română un inedit şi necunoscut conținut de viață. Fără d. C. Stere acest material şi această temă, a unei părți din istoria unei provincii româneşti, ar fi dispărut pentru totdeauna în neant. Astfel, primul volum ***Smaragda Theodorovna,*** cu toată povestea tragică a mamei autorului, e un roman social. Cazul „Smairagdei Theodorovna", oferă scheletul afabulației. Dar ramificațiile laterale ale acestui caz îneacă semnificația lui individuală.

Povestea acestei eroine e povestea unui melmbru al unei clase de oameni intr-o anumită stare de lucruri. E un roman de mentalitate socială, de atmosferă. E descrierea unei stări de mulțime, a unui suflet colectiv. In acest gen doi scriitori au reuşit mai ales : Zola şi Tolstoi. Se poate spune că d. C. Stere nu rămâne inferior. E un dar eminamente rusesc acela de a înțelege şi reda mulțimile. Poate un reziduu al vechiului comunism agrar, al mirului rusesc. Simțul socialului în literatură e un simț rusesc. Trebuiesc mânuite o mulțime ide tipuri, fiecare cu specificul său individual, găsind totuşi şi nota comună care-i leagă. Romanul d-lui Stere întrebuințează din acest punct de vedere un „truc" uzat şi de Gogol în ***Suflete moarte.***

Iorgu Răutu, cel de al doilea protagonist al romanului, trebuie să facă o călătorie îndepărtată pentru a găsi un personaj care să-l ajute la nuntă. In drum, el se opreşte mereu la diferiți proprietari. Obține astfel o galerie întreagă de figuri extrem de impresionante. Aici facem cunoştința marelui senior Aristide Brezo, fire de tarasiconez umflat şi sec, a lui Vaisiiile Petrovici Bartic, zgârcit şi taciturn., a baronului August Millbrey von Pfălzer-Groner, zu Holstorm, bătăios cavaler balt şi alții mulți. Dar unde

turi de artist comprimată o viaţă întreagă de alte tendinţi mai urgente şi mai actuale.

Varietatea şi opulenţa spirituală a d-lui C. Stere l-ar fi îndreptat către orice creaţie sufletească. El ar fi putut desigur, trăind în alte (împrejurări, să scrie un mare sistem de metafizică, să fie un iniţiator de sectă religioasă, să devie un poet ori să facă o descoperire ştiinţifică în astronomie, geologie ori chimie. Au fost timpuri cînd l-a pasionat geologia şi cînd îşi transformase casa într-un muzeu şi au fost alte timpuri cînd printr-un telescop, instalat pe acoperişul locuinţei sale din strada Sărăriei de la Iaşi, privea conjuncturile senine şi rigide ale astrelor.

D. C. Stere ar fi putut deveni orice : într-atîta sînt de infinite virtualiităţile sale. Dar analizînd bine, în el sălăşluiesc trei calităţi caracteristice : un agitator social (în sensul bun al cuvîntului), un ideolog, o fire de artist. Cele două dintâi s-au bucurat de o „catarsis" complectă ; o viaţă de zbucium şi de gîndire le-a purgat îndeajuns. Natura artistică nu şi-a apucat niciodată rîndul. Ea a fost „refulată", mereu, mereu amînată în cerinţele şi nevoile ei. Şi iată că acum se răzbună superb, oferind un roman, încordat în intensitate şi virulenţă şi îmbogăţit îm experienţă de o întreagă viaţă de aşteptare.

Acest roman e, după cum s-a spus, romanul Basarabiei, al Basarabiei patriarhale şi revoluţionare de acum cincizeci de ani. Cunoaştem de la Slavici, de la Agârbiceanu, de la Rebreanu lumea, sufletul şi moravurile Ardealului. Entuziasmul şi pateticul roman al lui D. Moruzi ne dăidea încă o oglindire simplistă şi naivă a vieţii basarabene.

Viaţa moşierilor de peste Prut în a doua jumătate a veacului al XlX-lea e tot aşa de necunoscută cercurilor româneşti oa şi viaţa socială din Haiti ori din Paraguay. Ea pare curioasă şi stranie dincolo de zidul de absolută separaţie pe care-1 reprezenta Prutul „râu blestemat". Era o viaţă semifeudală, semiţărănească, în care expira o tradiţie naţională, fără să se închege o ailita. Moravurile erau împiestriţate între comandamentele unei tradiţii neschimbate şi noi achiziţii germano-ruseşti.

Basarabean după originea mamei mele, am petrecut şi eu copilăria mea la un conac de peste Prut. Şi acolo exista un „fighel", şi acolo venea în unele seri de chefuri sardanapalice între proprietarii din împrejurimi, brute blînde şi robuste, un „rotmistru" polonez ori balt care provoca suspine Înăbuşite tinerelor neveste, toate în tragica postură de M-me Bovary.

Pictura acestui mediu în volumul întîi al romanului d-lui Stere e fascinantă de adevăr şi de culoare. Ea introduce în literatura română un inedit şi necunoscut conţinut de viaţă. Fără d. C. Stere acest material şi această temă, a unei părţi din istoria unei provincii româneşti, ar fi dispărut pentru totdeauna în neant. Astfel, primul volum *Smaragda Theodorovna,* cu toată povestea tragică a mamei autorului, e un roman social. Cazul „Smaragdei Theodorovna", oferă scheletul afabulaţiei. Dar ramificaţiile laterale ale acestui caz îneacă .semnificaţia lui individuală.

Povestea acestei eroine e povestea unui membru al unei clase de oameni într-o anumită stare de lucruri. E un roman de mentalitate socială, de atmosferă. E descrierea unei stări de mulţime, a unui suflet colectiv. In acest gen doi scriitori au reuşit mai ales : Zola şi Tolstoi. Se poate spune că d. C. Stere nu rămîne inferior. E un dar eminamente rusesc acela de a înţelege şi reda mulţimile. Poate un reziduu al vechiului comunism agrar, al mirului rusesc. Simţul socialului în literatură e un simţ rusesc. Trebuiesc miînuite o mulţime de tipuri, fiecare cu specificul său individual, găsind totuşi şi nota comună care-i leagă. Romanul d-lui Stere întrebuinţează din acest punct de vedere un „truc" uzat şi de Gogol în *Suflete moarte.*

Iorgu Răutu, cel de al doilea protagonist al romanului, trebuie să facă o călătorie îndepărtată pentru a găsi un personaj care să-1 ajute la nuntă. In dnuim, el se opreşte mereu la diferiţi proprietari. Obţine astfel o galerie întreabă de figuri extrem de impresionante. Aici facem cunoştinţa marelui senior Ariistide Brezo, fire de tarasiconez umflat şi sec, a lui Vaisdile Petrovici Bajrtic, zgiîrîcit şi taioitutrn, a baronului August Millbrey von Pfălzer-Groner, zu Holstorm, bătăios cavaler balt si alţii mulţi. Dar unde

sufletul social al doctrinei patriarhale se reveleazā în toatā goliciunea lui e în scena alegerii mareşalului nobleţei provinciale. Episodul acesta e animat de o perpetuă forţă dinamică. Desfăşurarea lui e simfonică, orchestrală, scena comportând o împletire rapidă de mentalităţi, de ambiţii, de rezerve strategice, de ipocrizii mascate.

In acest bogat decor, se desfăşoară, ca un fir roş dintr-un mosor, drama familiară a lui Iorgu Răutu, boier patriarhal trecut de patruzeci de ani, şi a soţiei sale Smaragda, copil de cinsprezece ani, a cărei singură experienţă e pensionul francez de la Chişinău, ţinut cu riguros puritanism de o fostă vedetă de circ.

Figurile episodice din roman trec iute prin faţa noastră exact atît cît trebuie, cu existenţa lor, cu dîra de 'viaţă care o lasă, să creeze o ambianţă.

Luminate puternic cu un reflector proiectat în faţă, sînt mai ales trei personaje : Iorgu Răutu, Smaragna Theodovna şi Nataliţa. Cele două tipuri dintîi sînt descrise cu reculegere şi cu o seriozitate oarecum tragică. Cea din urmă, schiţată din frînturi de viaţă azvârlite parcă în treacăt şi în glumă, trăieşte cu o vioiciune şi o potenţialitate de viaţă absolut remarcabile. E poate unul din,cele mai vii, mai verosimile, unul din cele mai reuşite tipuri din tot romanul. Tovarăşa Undina, obţinută prin condensarea, desigur, a mai multor plăci fotografice, într-o imagine compozită, pare ceva mai convenţională poate şi din cauza generalităţii acestei figuri de adolescentă conspiratoare, fanatică şi idealistă, exploatată de multe romane ruseşti din perioada revoluţionară.

De aceeaşi soartă literară ingrată se bucură şi ziaristul Bessarabo, cinic dezabuzat, nihilist fără nădejde, oare aminteşte mult de Bazaroff şi de toţi discipolii săi. De o izbitoare realitate şi de o adîncă semnificaţie sînt tipurile Talmudismului şi al lui Moise Roiitman, mieimbri ai „comunei de adolescenţi revoluţionari". Mama Irina şi Ilenuţa sînt poate prea dulci tratate, şi în compunerea lor mi se pare că intră nu ştiu ce „parlti-^pris" inconştient, desigur, de idilă bucolică.

D. C. Stere e un mare creator de viaţă. Un prim interes al romanului său constă din măiestria portretisticei sale bogate. Dar în bună parte acest roman e o autobiografie. Primul şi al doilea volum sânt introduceri care tratează condiţiile formaţiunii unei conştiinţe, pentru a ne prepara în viziunea unui destin. Desfăşurarea acestei soarte patetice şi tragice în acelaşi timp, uriaşa ei experienţă într-o viaţă excepţională ide zbucium, de frământări, de urcuşuri şi coborîşuri, de triumfuri şi de nau.fragii. O viaţă ca aceea a d-lui C. Stere, mai eroică şi mai complectă ca a oricărui român, de o esenţă goetheană prin complexitatea şi optimismul ei creator, merită o spovedanie. Asemenea vieţi nu pot dispare fără să-şi spuie cuiva secretul. Accentele ei grave, tragice se pregătesc în aceste două prime volume.

Viaţa lui Vania Răutu a fost pecetluită încă de la început. Maurice Barres, spune undeva despre un eminent erou al său : „II fut ***elu*** pour touftes les infiorftiunes". Sufletul turmentat al lui Vania Răutu cunoaşte de la început amărăciunea existenţei : mama sa nu-l iubeşte. Odată, fără să vrea, aude o conversaţie, din care reiese net ura mamei sale. Pe această cangrenă inconştientă, care în sufletul copilului lipsit de orice duioşie ţine loc de experienţă socială, se altoieşte atmosfera revoluţionară a tineretului din Rusia lui Alexandru al II-lea. Se poate vorbi de o formaţiune predestinată. Cu o amărăciune familiară ori erotică în suflet şi cu un mediu conspirativ se plămădesc de obicei marii revoluţionari. Vania Răutu n-a avut de ales.

Ne-am fi aşteptat ca subtilii esteţi, care taie în patru firul de păr al artei, să nu găsească pe plac acest roman. Totuşi criticele care au comentat prima ediţie au fost toate mai mult ori mai puţin entuziaste. Romanul d-lui C. Stere e un bloc aspru, o faună de junglă care nu cunoaşte meşteşuguri măiestrite şi farduri combinate. E un roman de fapte, de figuri vii, de viaţă trăită, în genul Balzac, Dickens ori Tolstol. Fireşte, asemenea romane nu

suportă excese de stilistică. Se ştie că, în sensul de rafinărie manierată, Balzae scria rău şi că Tolstoi a nenorocit un candidat la bacalaureat oare a copiat dintr-o operă a sa. Romanele care creează viaţa n-au datoria de a se împodobi prea mult. Chiar compoziţia lor nu trebuie să fie prea simetrică. Criticul francez A. Thibaudet spune undeva că dacă nuvela are nevoie de o strictă compoziţie, romanul trebuie să mimeze viaţa, fecund, iraţional şi dezordonat ca şi aceasta.

Romanul d-lui C. Stere n-ar fi avut nevoie de compoiziţie, nici de stil. Şi cu toate acestea, le are pe amândouă. Dacă limba (în sens gramatical) nu e de o desăvîrşită puritate, stilul e dinamic, concentrat şi foarte propriu. Iar compoziţia şi naraţia, desigur fără voia autorului, sînt perfecte. Toate acestea fiindcă viaţa trăită, ca şi cea evocată veridic, au stilul şi unitatea lor organică implicită. Talentul d-lui Stere, fără sforţări şi fără elaborări, imită instinctul sigur şi inconştient al vieţii. De la primul volum d. C. Stere ocupă planul întîi al romanului românesc.

1932

G. CALINESCU: *VIAŢA LUI MIHAIL EMINESCU*

Un studiu de psihologie etnică ar putea descoperi la popoarele semiicivilizate o foarte interesantă particularitate : uzarea rapidă a semnificaţiei cuvintelor prin abuzul de superlative. Astfel de popoare nu voiese să rămiînă mai în urmă cu afirmarea unor anumite valori.

Valori eminente nu pot apare în fiecare zi. Atunci se umflă mereu gradul aprecierii şi nivelul producţiilor. Fără nici un bun-simţ comparativ, o groază de mici opere devin „capodopere”, o mulţime de mediocre creaţii devin „remarcabile”, „sublime” etc, etc.

Cuvintele îşi pierd sensul, dar mai ales calificativele îşi pierd creditul. Ca să ajungă la nivelul „Europei”, criticii acordă operelor naţionale înalte distincţii neimeritate, numai ca să-şi dea iluzia că ţara lor produce la nivelul străin cel mai pretenţios. Fireşte, mai intră în aceste moravuri şi consideraţiile de prietenie personală, de amiciţie, de schimb de servicii etc.

Am făcut aceste consideraţii prejudiciale, pentru ca în toată luciditatea, restabilind creditul accepţiilor juste, să pot spune despre cartea d-lui G. Călinescu un cuvînt mare. De la ***Spiritul critic...*** al d-lui G. Ibrăileanu, nu s-a produs an istoria literară română o lucrare mai remarcabilă. Dacă n-aş avea oroarea superlativelor, -care ignoră ceea ce e mai real în acest univers : simţul relativului, aş întrebuinţa desigur, ca procedeu de valorificare, expresia „capodoperă”.

Din punct de vedere naţional-utilitar, asemenea caracterizări, sînt, poate, astăzi necesare. Criza feroce care ne copleşeşte distruge în noi, fără îndoială, orice nobleţe spirituală. Alergăm, biete fantome tracate de gândul zilei de mâine, către puţină linişte, stabilitate, reculegere. Şi mizeria nu ne dă răgaz. Cum să nu adlmiri un călugăr al ideii şi al nobilelor emoţii literare, care în mijlocul furtunii, printre goarne de revoluţie şi miros ide praf de puşcă prevestitor de război, în mijlocul unui public aiurit de grijă şi de sărăcie, abrutizat de indiferenţa nervilor tociţi, are pasiunea, răbdarea şi calmul să scrie un compact volum de cinci sute de pagini, epuizând un capitol al celei mai âhfsiemtnate probleme de literatură naţională ?

Viaţa lui Mihail Eminescu este înainte de toate o operă ştiinţifică eminentă... Ea epuizează tot ce s-a scris despre viaţa lui Eminescu.

Documentarea este arhicompletă şi făcută cu o riguroasă cenzură. Avem utilizate şi închegate la un loc toate scrisorile, articolaşele publicate în efemere reviste de mult apuse, aluzii directe ori indirecte, mărturii de contemporani.

Avem sub ochi, într-o copioasă biografie, ceea ce a scris toată lumea despre viața lui Eminesou, de la Slavici şi C. Miile pînă la Măria Costăchescu sau Ieronim Barițiu. In acest uriaş material oricine s-ar fi înecat. Accesoriul şi secundarul s-ar fi contopit. Am fi avut un mozaic, o juxtapunere de fapte, lipite unele lîngă «altele, fără linie, fără configurație, fără fizionomie. O biografie e o structură psihică prezentată temporal, în durată. Dar ca şi un portret caracterologic, ea e un tot, o unitate.

Succesiunea nu strică coeziunea. O viață făcută din momente înşirate în timp are o formă specifică. Ea constituie un bloc indeeoimpozafoil. Fiecare moment e caracteristic şi reprezentativ pentru întreg. Viața e realizarea treptată a unei idei — în sens hegelian, e afirmarea treptată a unei facultăți centrale, şi episoadele izolate se aşază în jurul acestui centru ca razele într-un nimb. Fiecare eveniment din viața cuiva e un nou argument pentru caracteristica sa pivotală.

O viață trebuie prinsă ca un tot. Evident că o asemenea operație nu se execută decît printr-o aprehensiune intuitivă şi apoi se justifică, rațional, cu, fapte.

Senzația de complectitudine pe care o lasă o adevărată biografie'trebuie să dea senzația unei fizionomii clare şi a unei justificări complecte.

Dar mai există un pericol. Criticii, ca şi psihologii, cînd analizează o viață, pot cădea în păcatul unei sistematizări excesive. Ei mutilează realitatea şi o bagă în clare şi prea delimitate cutiuțe. Cutare lucru poate fi numai aşa sau aşa. Nimic intermediar sau deviat. Tirania caracteristicului prea clar îl doboară. Portretul iese prea simetric, prea logic construit, prea argumentat într-o singură direcție. ***Viața lui Mihail Eminescu*** e pură de toate aceste păcate. Ba prinde viața marelui poet, intuitiv, într-o viziune totală.

Fără să plece cît de puțin de la stringența documentului, înăuntrul conținutului faptelor, (ceea ce face ca volumul să nu fie o biografie romanțată), autorul, cu un extraordinar talent literar, evocă medii, împrejurări, ambianțe,

imaginează ipoteze, construieşte stări sufleteşti, ticuri, manii, inspirații, visuri. Alături de Eminescu, fără să vrea, autorul, ca un adevărat romancier, face să trăiască încă o mulțime de personaje : rudele poetului, amicii săi, cunoştințe etc.

Mediul şcolar, universitar, familiar, junimist, ieşan, cernăuțean siînt magistral descrise. Construcția devine astfel grandioasă, de o aimpllolare formidabilă. Nu ştii ce să admiri : pătrunderea psihologică, probitatea ştiințifică, frumusețea literară. Toate sînt -de o egală valoare'. Şi toate prezentate într-unui din cele mai mari stiluri din dîte cunoaşte literatura română.

Voi reproduce *o'* singură probă. Sfârşitul capitolului despre ***Moartea lui Emmescu.***

„In după-amiaza zilei de sîmbătă 17 iunie, la orele 6, cortegiul, însoțit de un număr mare de studenți, gazetari şi prieteni,... porni spre cimitirul Bellu, trecând pe calea Victoriei, calea Rahovei şi Cîmpu Filaretuiui. O ploaie măruntă pica din cerul acoperit de nori. Pe drum, în dreptul Universității, şi la mormânt se ținură cuvîntări îndurerate şi banale, după care, pe înserat, coşciugul fu coborât în mormânt, între un tei şi un brad.

Astfel se stinse, în al optulea lustru de viață, cel mai mare poet pe care l-a ivit şi-l va ivi vreodată poate pămîntul românesc. Apele vor seca în albie şi peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, şi cîte o stea va veşteji pe cer în depărtări, pînă dînd acest pămînt să-şi strîngă toate sevele şi să le ridice în țeava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale."

Ou tot bun simțul şi cu toată rezerva, cînd acest cuvînt a foslt întrebuințat pentru atîtea sarbede, mediocre şi mizere cărți, se poate spune că opera d-lui Călinescu e o carte în adevăr mare a literaturii româneşti.

1932

t

T. TEODORESCU-BRANIŞTE: *FUNDĂTURA CIMITIRULUI NR. 13*

PERPESSICIUS : *ITINERAR SENTIMENTAL*

Fundătura Cimitirului nr. 13 e o secţiune longitudinală operată asupra unei tranşe de viaţă — luată la întâmplare. Pentru a surprinde existenţa unor oameni în ceea ce are ea anonim, simplu şi viu, unii romancieri francezi din sec. al XVIII-lea — printre alţii faimosul Lesage — utilizau următoarea ficţiune : povestitorul călătorea în văzduh, întovărăşit de diavol, care ridica uşor acoperişurile caselor, cum ar dezveli printr-o săpătură un furnicar, şi pritvea viaţa oamenilor dinăuntru.

Acoperişul unei astfel de case a ridicat d. Teodorescu-Branişte şi a privit la traiul cotidian al câtorva personaje, dintr-iun imobil umil şi uitat de Dumnezeu unde trăise la un loc un grup foarte eterogen de personaje. Un student „antisemit", o tîsnără funcţionară la poştă cu multipli şi diverşi amanţi, mama bătrână şi alcoolică a unui tânăr şi parvenit avocat, un bătrân boier decavat la cărţi, un socialist, un dement, fost sufleur de teatru, un searbăd şi bleg funcţionar ia Culte şi, in fine, personajul central al acestei lumi haotice de strînsură, coana Aneta, persoană grasă, focoasă, trecută de patruzeci de ani, dar cu mari pretenţii senzuale încă.

Aceste personaje aşa de diferite, adunate parcă prin tragere la sorţi, trăiesc fiecare separat, dar existenţele lor se amestecă, se ciocnesc, se întrepătrund ca diversele melodii într-un contrapunct, după o compoziţie de roman devenită azi celebră datorită unui romancier englez. Oamenii aceştia se pîndiesc, se dispreţuiesc, voiesc săi se izoleze, dar sînt siliţi să formeze, fără voia lor, un grup solidar, o societate în regulă, cu toate ambiţiile, meschinăriile şi mizeriile tuturor societăţilor omeneşti.

Romanul este astfel un roman de atmosferă, de mediu, un roman social, aş zice aproape sociologic. Se arată cum oamenii disperaţi, azvârliţi de soartă la un loc într-un moment dat al vieţii lor, sînt siliţi să intre in relaţii, să alcătuiască o colectivitate, să-şi alcătuiască relaţii şi moravuri interindividuale. Oamenii nu pot fi vecini fără să închgebe o societate, după cum fierul nu poate sta la umezeală fără isă ruginească. Viaţa unuia pătrunde în viaţa celuilalt şi o modifică fără voia lui. Orice societate e un regim forţat. Şi oamenii sânt aduşi cu de-a sila la un trai comun, numai fiindcă coexistă.

Jules Romains a studiat, in artist, într-un roman al său, felul cum se formează o societate din călătorii unei diligente, în care„ > la început, nici unul nu cunoştea pe celălalt.

Romanul d-lui Teodorescu-Branişte nu e social numai prin felul relaţiilor care se ţes între anumiţi locatari ai unei case de închiriat şi al unei curţi comune. E social prin atitudinea umană, înţelegătoare, prin suflul filantropic, prin curiozitatea sa pentru categoriile anonime şi modeste. Nu există astfel diferenţieri individualiste în romanul său, nu există eroi detaşaţi de ambianţă. Toate personajele sînt tratate egal, trăiesc simultan, nici unul nu beneficiază de atenţii deosebite, nu se dezvoltă cu viaţa lui acaparantă în dauna celorlalţi. S-ar putea face poate o singură excepţie pentru Golana Aneta, personaj ceva mai proeminent şi, probabil, cel mai complect redat, cel ,mai reuşit din tot romanul.

D, Teodorescu-Branişte a scris o carte de factură originală, tratând o temă nouă în literatura noastră. Romanul său e frumos şi trist, aşa cum sânt romanele de profundă pricepere omenească.

Itinerar sentimental e drumul simplu şi suav al carierii unui poet. Versurile au date, ca notele de călătorie : poetul le începe în 1917 şi le continuă pînă azi. Dacă nu s-a descurajat în această călătorie cu ochii îndreptaţi către stele, ignorând pământeşti evenimente, înseamnă că l-a însufleţit o adevărată vocaţie de poet. Poezia a devenit multe lucruri în ultimul moment. Un critic cu greu i-ar putea defini azi preocupările, veleităţile, scopurile. Pentru unii, poezia e muzică pură sau combinaţie de cuvinte,

pentru alții, viziune mistică, pentru unii, discurs înflăcărat, în fine, pentru alții, instrument de cunoaștere filozofică. D. Perpessicius e un poet pur și simplu, un adevărat poet, în accepția clasică și de totdeauna a poeziei, poet născut, condamnat la această stare printr-o congenitală structură psihică.

E poet ca Viiioin, Hekie, Verlaime. Elegiac, boem, visător, cântăreț, distrat veșnic la realitățile aspre ale vieții și veșnic amorezat, constituind adică acel suflet, pueril, angelic și sublim pe care-l au toți poeții înnăscuți. Doar un adevărat poet si el, Jean Cocteau, a spus : „il y a les poetes et puis les adultes".

D. Perpessicius, însă, om cultivat, și-a păstrat o rezervă : ironia. El e conștient că e poet și adeseori se autopersiflează pe această temă. Poeții nu fac altceva decît să iubească. Ca și Heine ori Villon, d. Perpessicius, din aceeași familie poetică, iuibește și rîide. Cu toată cochetăria lor umanistică (cuta profesională a unui profesor de latină !), versurile d-sale sînt spontane, de o rară sinceritate, cîteodată voit stângace, pentru a accentua încă o pornire naturală. Aspecte insignifiante ale vieții îl atrag și îl încântă, în fața lor reacționează cu țipete duioase ,și neprefăcute de copil care se bucură de o plăcere. Și pe urmă, cînd i se pare că jocul a durat cam mult, ca să ne anunțe că e conștient, începe să-și ironizeze puțin bucuria. Totul exprimat ingenuu, stoiplti, tinerește. D. Perpessicius e unul din cel mai delicați, mai grațioși, mai adevărați poeți ai literaturii de azi.

1932

PAUL ZARIFOPOL

A dispărut dintre noi, pe nesimțite, într-o calmă seară de mai, cu aceeași discreție delicată cu care a trăit. Mereu dezmințiți și mereu naivi crezători într-o ordine naturală a firii,' ne-am întrebat consternați și de data aceasta cum de a fost posibil oa unui om cu care ai vor-

bit ieri, care scrisese alaltăieri un articol, care a vorbit 'cu atîta vervă numai cu o seară înainte la cafenea, să i se taie brusc firul vieții.

Dar instinctul vital e mai tare decît orice dezmințire. Și ne-am mirat și de data aceasta.

Paul Zarifopol s-a topit ca o boare în vînt, fără cea mai mică prevestire.

Omul acesta trăia de mult într-o societate postbelică năvalnică, robustă și bestială, cu care nu avea nici o potrivire, pe care cel mult o înțelegea, dar n-o putea accepta. Delicat și ascuțit peste măsură, numai inteligența sa îl apăra, aducîndu-i în pradă de observații comicării sinistre, care formau — pentru pofta sa de contemplație artistică — un regal desăvîrșit. Aceasta l-a ferit să devie un protestător sau un revoltat, ceea ce pentru el ar fi însemnat o lacună de gust. Era dintr-o familie moldovenească, ieșan prin gustul pronunțat — deși inconștient — pentru boierie. Se formase la climatul intelectual de acum patru decenii : pozitivist, critic, libertar, ateu. Valori acre și amare în aparență, care ascund — de cele mai multe ori — structuri sufletești extrem de delicate și de amabile.

Paul Zarifopol, lucid și robust în pricepere, cu toată finețea și complexitatea lui, disprețuia grimasa, strîmbătura și mofturile. Acest tip urban prin mobilitatea și ascuțimea lui era, în această privință, un direct, un bucolic aproape, iubind lucrurile simple și nefăcute. Compunerea sa sufletească în liniile ei mari era etică : raționalism, criticism, sarcasm, gusit penJtru aspectul umoristic al vieții, individualism, li repugnau obscuritățile mistice, în care mirosea dobitocie și barbarie. Il amuza enorm caracteristicul anecdotic, plin de semnificație filosofică, așa de abundent la un popor în formație oa al nostru. L-a adorat atunci pe Caragiale. Dacă i-am fi căutat un mediu natural, firesc naturii sale, cred că i-ar fi fost potrivit secolul al XVIII-lea francez, rafinat și galant, ferit de mojicii, de grosolane contrafaceri, grațios și autentic. Acolo, ca un Chamfort sau ca un Saint-Simon', ar fi găsit un enorm material de delectare filosofică și umoristică. Compus din aceste porniri aristocratice, el s-a raliat din vreme la concepția estetică a vieții. A combătut pentru

o estetică autonomă, pură de invazia influențelor morale, ideologice, utilitare etc. Ca şi Flaubert, Baudelaire, Fromentin, a vrut un estetic specific, satisfăcut prin el însuşi. Şi în studiile sale, din cele mai remarcabile din literatura română, despre ***Publicul şi arta lui Caragiale, Despre metoda lui Proust. Pentru explicarea lui La Rochefoucauld,*** a dovedit că se poate întemeia o critică exclusiv estetică.

Dar dacă aceste trăsături sufleteşti, ca şi combinația lor, se mai pot întîlni şi la alți oameni, la Paul Zarifopol ele erau ridicate la un nivel de ascuţime şi subtilitate, încît numai imaginea lamei de brici poate sugera vreo analogie.

Sînt suflete late, scurte, dense, lungi, masive etc. Dimensiunea cardinală a sufletului său era acuitatea. In lumea bucureşteană a ultimilor zece ani, în care oricine a făcut politică, el a rămas un „clerc" în sensul lui Benda. L-a preocupat numai arta şi cultura, pentru care a lucrat, retras ca un călugăr, departe de ispitele ordinare şi vanitoase ale vieții cetățeneşti. Nu' l-au atins cu nimic luptele cînd meschine, cînd înverşunate pentru putere.

Cu această întocmire psihică, ar fi putut uşor ajunge ori un diletant, ori un gazetar frivol, ori — în cel mai bun caz — un „dandy". L-a ferit de toate acestea un simț extrem de conştiincios al preciziei, o meticulozitate care îi venea desigur de la vechile sale îndeletniciri filosofice şi care singură poate duce la pedanterie sau belferism, dar care — aliată cu firea sa artistică şi fină — a dat un compus de seriozitate strălucită. Serios pînă la ştiința adevărată, el era şi strălucit, ştiind să aibă în momentele sale bune unul din cele mai expresive şi mai tăioase stiluri de proză ştiințifică din literatura noastră.

în rezumat, Paul Zarifopol a fost un mare scriitor şi un mare cărturar al culturii noastre. La popoare tinere cultura nu reuşeşte prea devreme să îndepărteze de pe ea ^gura principiilor utilitare. El, printre puțini, ajunsese la stadiul culturii dezinteresate, al culturii artă pentru artă, al culturii •— joc divin, în plină gratuitate. Azi, din toate adevărurile se cer aplicații utile : patriotice, politice, educative. Cultura de azi e militantă : nu cere numai reflecție şi talent, ci sînge, martiraj şi eroism.

Dar el a murit, cre^înd că formele superioare ale culturii se ating în seninătatea care nu cunoaşte scopuri străine, în care spiritul se ia drept propriul şi unicul său idol.

1934

GHIOCUL DE DEMOSTENE BOTEZ

Trebuie spus de la început că sînt foarte puțin preparat să scriu despre Demostene Botez. Critica, ca şi psihologia — observația altora —, a pornit (Saint-Simon a fost primul) la obîrşie din mahalagism, adică din pizmă. Demostene Botez e din acei oameni rari care nu pot fi decît iubiți. Critica, cu nuanța ei de invidie, cu trebuința ei de scoborîre, devine neputincioasă față de acest om minunat care nu inspiră decît dragoste.

E adevărat că ruşii şi nemții mai apoi, cu a lor „Einfuhlung", au arătat că există o critică fundată pe iubire. Nu sînt în gustul şi temperamentul meu aceste imnuri anoste şi emasculate, prin care cineva se tînguieşte în delir, ca să ne spuie ce stări extatice îl apucă cînd îi place ceva. După mine negația e inerentă criticii.

•Dar mai este ceva. ***Ghiocul*** e romanul liceului internat. Şi „inteirnatiştii", oriunde s-ar găsi ei, în orice loc şi împrejurare, formează un fel de masonerie de strictă solidaritate. Ei se adună, se iubesc şi se ajută tot restul vieții. Ei sînt convinşi, pe bună dreptate, că şcoala lor a fost unica sursă de educație a României antebelice.

Dar a face critică literară înseamnă a te detaşa de viață, adică a o privi de sus. Nu pot judeca bine romanul lui Demostene Botez fiindcă nu l-am citit : l-am trăit. Oa şi bucata „Madeleine", a lui Proust, ea mi-a adus aminte, brusc, ***senzații actuale,*** de acum douăzeci şi cinci de ani. Am avut deodată în urechi sunetul strident al clopotului din dormitor, mirosul repetitoarelor, croncă-

nitul endemic al ciorilor, care cădeau în stoluri ceva mai sus de spălătorie (unde era aşezat trapezul, nu-i aşa, Demostene ?), simfonia crispantă a roţilor de la maşina de tăiat lemne, silueta furişată în umbra zidurilor a d-lui N. Savin, şeful pedagogilor, sufrageria cu delicioase pîrjoale, iar duminica, cînd eram consemnaţi, sălile pustii în care răsună melancolic şi sinistru cîte o voce de clarinet. Şi cîte şi mai cîte !

Cu'astfel de amintiri, cum aş putea deosebi viaţa de literatură ? Dar tocmai romanul a izbutit să actualizeze, aşa de puternic, vechi amintiri moarte ; el trebuie să aibă închise în jel adinei puteri de rezonanţă.

Ca mulţi moldoveni înzestraţi, Demostene Botez e un romantic ironic. El prezintă acea combinaţie de închipuit între entuziasm şi luciditate. Viaţa e concepută patetic : temele mari, imposibile, generoase, eroice atrag şi arată că numai prin ele viaţa merită să fie trăită. Gustul riscului înnobilează din cînd în cînd amorţeala cotidiană. Ca mulţi dintre noi, Demostene Botez are gustul gîndurilor şi acţiunilor grandioase şi grele. La umbra lor, poate trăi şi viaţa mediocră. Dar numai iluminată de ele.

Dar moldovenii au pudoarea excesului. Cînd li se pare că s^au avîntat prea mult, luciditatea lor se mobilizează şi batjocura începe ca o expiaţiune.

Această facultate de compensaţie îi împiedică să fie tarasconezi. Şi gluma, adesea sîngeroasă, e menită să repare, cu masca zeflemelei, elanurile care mocnesc în fund.

xAntrenamentul la luciditate descoperă însă mizeriile existenţei. Şi din toate acestea, pe cea capitală : moartea. Demostene Botez a gîndit poetic viaţa, dar mai ales moartea, cu locurile ei favorite. Ideea morţii triumfă acolo unde un alt gînd, o altă activitate n-o alungă : în „spleenul" oraşelor de provincie, în zile de lungă solitudine şi de amară plictiseală, adică duminicile. Altădată voi putea descrie, poate, mecanismul poetic al acestui Villon unit cu Rainer Măria Rilke al literaturii române. Acum ne interesează însă schiţa romanului autobiografie al formaţiei adolescenţii sale.

Din acest roman se vede bine că temele acestea de melancolică metafizică au apărut tardiv în sufletul auto-

rului. Copilăria lui a fost senină, aerată şi sănătoasă. Ea a început la ţară, într-o bucolică suculentă. Detalii însorite, scrise cu iubire comunicativă, arată acea bucurie de a trăi, care înfrumuseţează cele mai mici detalii. Dragostea cu oare înfăţişează Demostene Botez colţuri aproape englezeşti (mă gîndesc la Thomas Hardy) din mediul nostru rural arată puritatea sufletului său. Dar aceste amintiri, cu parfumul lor, i-au dat, fără îndoială, şi robusteţea sa vitală, aceea care, din poet cu înclinări către descompunere simbolistă, a făcut din el un cetăţean idealist, matador al cauzelor mari şi frumoase. Dacă n-ar fi fost această minunată formaţie, poate Demostene Botez ar fi „sombrat" într-o neurastenică destrămare, care reprezintă cealaltă faţă a temperamentului său.

Înfăţişate cu simpatie, aceste tablouri nu sînt idealizate. Culori tari, cîteodată aspre, le conturează o caracteristică de artă, pe deasupra rolului lor pur memorialistic.

în viaţa de internat — cred — netratată de nimeni pînă acum în romanele româneşti, e de o realitate halucinantă. Repet, nu mai e lectură, e trăire. Demostene Botez a scris, sînt sigur, acest roman din pietate. Şi cum se întîmplă adesea, fără să vrea, a făcut o adevărată creaţie. Dintr-un impuls personal şi etic, ne-a dat un produs estetic.

Încă o dovadă că atîtea lucruri remarcabile se obţin din intenţii de altă natură, decît aceea pe care am trebui să i-o bănuim.

1935

G. IBRĂILEANU

Creatorul acestei reviste, maestrul suprem a trei generaţii de scriitori, confidentul, tatăl şi fratele nostru s-a săvîrşit din viaţă. O lungă, infinită agonie, precedată de o spasmodică groază a morţii, a bolii şi a degenerării, care a paralizat în avînturile ei creatoare una din cele

mai superbe şi mai lucide minţi din cîte au răsărit pe pământul acesta, şi-a încheiat acum infernalul chin.

Ca un blestem de compensaţie, care apasă structurile sufleteşti de mare calitate, robusteţea şi ascuţimea gîndirii, regala bunătate a inimii, nobila delicateţă a raporturilor ou oamenii, năvalnicul şi adesea pătimaşul temperament au fost frînte şi umilite în zvîcnirea lor de torturile trupului şi de umbrele spaimei.

Influenţa acestui om a fost enormă.

A lăsat cărţi şi eseuri care vor deveni clasice.

A cheltuit o uriaşă muncă anonimă ca să susţie o revistă de mare prestigiu şi să scrie nenumărate „campanii" — cum le numea el —, polemici oare .au pornit pe o anumită albie cursul valorilor culturale româneşti într-o anumită epocă. A fost un profesor adorat de studenţi. Dar mai mult decît atît, a fost un incomparabil maestru. Exemplul vieţii sale de călugăr, bunul său gust ireproşabil, marea experienţă, toate au fost cheltuite zi de zi în sfaturi împrăştiate generos, în discuţii din care cei dimprejur culegeau roade care nu se *uită o viaţă. Pironit de boală, Ibrăileanu a făcut pe alţii să lucreze.

A fost mare, incomparabil de mare prin influenţa sa — poate numai Maiorescu îl poate egala în această privinţă.

Surprinsă de fulgerătoarea veste, ***Viaţa românească,*** tipărită complect, nu poate publica acum decît aceste cîteva cuvinte de rămas-buin.

Numărul nostru viitor va fi consacrat în întregime marelui dispărut.

1936

E. BUCUŢA : *DUILIU ZAMFIRESCU ŞI TITU MAIORESCU ÎN SCRISORI*

Din această corespondenţă, portretul lui Titu Maiorescu rămâne intact. Există personalităţi statice date dintr-un început. Fixate oarecum chiar de la origină în eternitate. Dinţii vremii nu pot roade nimic din ele. Aşa a

fost marele critic. în schimb, figura lui Duiliu Zamfirescu ni se relevează aşa cum nu o puteam bănui. Diplomatul şi scriitorul distins apare de o cultură ostentativă, apare îngâmfat, fat şi fad, laborios ; cum se zice în franţuzeşte : „se gobează". Occidentul îl „epatează" oa pe un adevărat oriental. Manierele sînt, în distincţia lor, de o spontaneitate dubioasă. în total, o nobleţe învăţată cu multă bunăvoinţă în prima generaţie şi un talent artificial făcut din permanente sforţări, fără sinceritate şi fără autenticitate.

Lumea descrisă, mediul românesc şi european sînt odihnitoare şi amuzante, ca tot ce făcea parte din acel „bon vieux temps" patriarhal, confortabil şi fericit, care s-a prăbuşit în 1914.

1937

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE... DE G. CÂLINESCU

Vîlva stârnită în jurul cărţii d-lui G. Călinescu nu dovedeşte nici o nobleţă culturală. S-ar putea crede, la prima aparenţă, că preocupările literare româneşti sînt aşa de pătimaşe şi de obsedante, încît — chiar în zăngănit de arme, în încordarea naţională, în suferinţe de tot felul — ele primează.

în fond, acest „scandal" literar trebuie măsurat numai prin micimea dimensiunilor sale egoiste. O istorie a literaturii româneşti, din care două treimi se ocupă de scriitorii în viaţă, e făcută să stârnească aprige susceptibilităţi. Chiar iacei cu care autorul a fost extrem de generos se simt nedreptăţiţi. Dl. G. Călinescu a mai comis şi neiertata greşală de a introduce fotografiile autorilor în text. A început atunci o gelozie plastică, evident perfect dezinteresată : unuia i s-a reprodus numai o poză, şi încă aceea numai în profil, în timp ce altul are trei : una cu pălărie, alta juvenilă, alta călare etc. E de înţeles că, uitând gravitatea momentului istoric şi orice decenţă, talentele îndoielnice, aspiranţii cronici, rataţii iremedia-

bili iau întreprins o campanie fără milă. Fiindcă, precum se ştie, din toate ambiţiile, cea literară e cea mai crudă, mai feroce şi mai lipsită de scrupule. Nimeni nu calcă mai uşor pe cadavre pentru un fragment de recenzie favorabilă ca omul de litere. Raporturile cu această profesie sînt armate, iar cel ce se încumetă a le întreţine trebuie să se armeze cu filosofie. Mai ales că, în dreaptă psihologie, iritaţiile produse sînt pînă la un punct explicabile. S-a vorbit de lipsă de tact din partea autorului. Dar e ţinut să aibă tact — virtute eminamente politică — un critic sau un om de ştiinţă ? Şi dacă l-ar fi avut, n-ar mai fi fost vorba de dl. Călinescu şi de farmecul talentului şi temperamentului său. Despre ***Istoria literaturii române...*** trebuie vorbit cu pudoare, cu seriozitate şi cu spirit liber.

Istoria literaturii române... nu e o operă didactică în înţelesul fixat şi obişnuit al tratatelor. Şi nici una de ştiinţă. Un produs spiritual trebuie luat aşa cum e, în fizionomia, în configuraţia lui particulară, chiar dacă supără principii ori canoane prestabilite. Nu e didactic manualul d-lui Călinescu, fiindcă sfidează orice spirit de clasificare logică a materialului. Criteriile de împărţire sînt arbitrare. Autorul, cedîind criticii literare sociologice, scindează cursul istoriei în epoci şi momente, definite prin grupuri de afinităţi. Pentru distincţiunea acestor grupuri, se utilizează criteriile cele mai eterogene. Aşa, de pildă, un capitol deosebeşte următoarele curente : „Tubereuloşii", „Fabuliştii", „Eseniniştii" etc. Mi-aduc aminte de răposatul C. Bacalbaşa, care începea un articol de amintiri cu această frază : „foştii mei colegi sînt unii morţi, alţii doctori"... Dar clasificarea momentelor e şi mai stranie. In momentul 1932 (de ce acest an numaidecît ?) sînt trecuţi la un loc I. Petrovici cu Mircea Damian, C. Kiriţescu cu Sărmanul Klopstock, N. D. Cocea cu Gh. Mugur, Ludovic Dauş cu d-na Cancicov, T. Vianu şi D. Suchianu cu Tudor Muşatescu, D. V. Barnoschi cu N. Crevedia.

Mai întîi, I. Petrovici, N. Cocea, Kiriţescu, L. Dauş, Zarifopol sînt scriitori care activau înainte de 1916, iar Vianu şi Suchianu au început să publice foarte frecvent din 1919. Şi apoi, pe ce afinităţi au fost grupaţi la un

loc ? Fiindcă un „moment" literar nu e o coincidenţă în timp, ci apariţia oarecum simultană a unor familii organice de spirite.

La momentul 1919 — în care se găseşte o caracteristică comună, aceea de „modernişti" —, se grupează (lîngă Arghezi şi Lovinescu) Topîrceanu, Sevastos şi... Aron Cotruş.

Istoria literaturii române... nu e nici o operă cu caracter ştiinţific. Pentru aceasta, ar fi trebuit o altă stare de spirit. Ar fi trebuit ca autorul să se înarmeze faţă de variatele sale stări de umoare cu acele prudente îndoieli carteziene care feresc de porniri impulsive, de rancune, de susceptibilităţi. Cine îl cunoaşte pe dl. Călinescu trebuie să-şi dea seama că a făcut penibile sforţări către seninătate. Dar temperamentului său îi trebuiau mai multe garanţii şi fixităţi metodologice. Valorile s-ar fi stabilit atunci fără intervenţiile permanente ale subiectivităţii. Metoda critică pe care şi-a pus-o înainte autorul cu voinţă conştientă pare a fi aceea a analizei estetice formale. Dar, în fond, dl. Călinescu a căzut în cel mai complect ***eclectism,*** utilizînd toate metodele posibile.

Metoda istorică e, cum se şi cuvine, utilizată copios. Alteori, se utilizează metoda psihologică, prin detalii biografice în genul Sainte-Beuve. Dar nu Sainte-Beuve din ***Causeries de lundi,*** ci acela din ***Mes poisons.*** Foarte larg întrebuinţată e metoda sociologică în felul lui Taine : moment, rasă, mediu, cu toate că autorul o combate la Dobrogeanu-Gherea şi la Ibrăileanu. O bună parte din marii noştri scriitori sînt prezentaţi ca „exponenţi". Aşa, de pildă, Eminescu şi Creangă, C. Negruzzi şi Kogălniceanu sînt explicaţi prin ambianţa istorică şi socială a timpului. Capitolul despre Goga începe cu admirabilul tablou geo-psihîc al regiunii Răşinarilor, care aminteşte tablourile de geografie psihologică a unei regiuni franceze din ***La Fontaine et ses fables.*** Deşi pare a respinge consideraţiile de mentalitate provincialistă la Ibrăileanu, mulţi scriitori sînt explicaţi prin regiunea lor : moldoveni, ardeleni, iar în concluzia finală, se face chiar o apoteoză a reprezentanţilor culturali ai provinciilor prin Hasdeu, Eminescu (Bucovina), Maiorescu (Ardealul) etc.

Metoda «antropologică pare o adevărată obsesie : fiecare scriitor e pândit pe generaţii în urmă în ascendenţa sa (armean, grec, evreu etc.), şi psihologia raselor îi pare că explică multe facultăţi ori procedee mintale. De pildă, Zarifopol e prezentat ca sofist fiindcă e descendent dintr-o familie grecească... şi ginere de evreu.

Metoda patologică, medicală e utilizată ou grije şi meticulozitate de ipohondru. După descendenţa rasială, ceea ce revine mai des e indicarea vreunei boale de care suferă scriitorul. Tuberculoza a creat, după autor, chiar o şcoală şi un curent literar.

Vine apoi şi rîndul polemicii. Portretistica sub formă de pamflet are un rol primordial. Aici stă marele, imensul -talent al d-lui Călinescu, chiar cînd, cum $e întîmplă cu Iorga, Maiorescu, Zarifopol, Stere etc, etc, criticul e pornit, nedrept, parţial.

In fine, la scriitorii recenţi din tagma artiştilor puri se întrebuinţează şi subtile şi adinei analize pur estetice. Procedeele şi structura formală a operii sînt discernate cu o rară pătrunzime şi acuitate. Aşadar, integralism metodologic.

Informaţia, ca bogăţie şi variaţie,' ia proporţii grandioase. Dl. Călinescu «arată chiar o superstiţie a culturii (cutare scriitor e cult, cutare e incult), pe care o confundă adeseori cu erudiţia, părînd a neglija punctul de vedere al unei vechi observaţii după oare cultura e ceea ce rămîne după ce s-a uitat tot ce s-a învăţat. Trebuie aplaudată această stimă, fie şi excesivă, a informaţiei faţă de invazia de ignari şi semidocţi care a invadat în ultimul timp numai pe bază de anarhie temperamentală arena culturii româneşti. Dar imensa ştiinţă a d-lui Călinescu tinde către ostentaţie, către un fel de parvenitism cultural, „de omni re ^icibiii".

Vorbeşte din cînd în cîmd — suficient-şi niţel sigur de sine — de domenii în care s-a iniţiat recent şi puţin specific, din surse die a doua mină. Aşa e cazul cu consideraţiile filosofiilor hegeliene ori kantiene, cu fenomenologia lui Huisserl sau cu excursiile în filosofia lui Heidegger, Kierkegaard sau chiar Bergson. Cîteodată, la fel cu muzica, cu artele plastice, cu arta culinară, cu literatura germană... •

Terminând cu aceste mici şicane, observaţii rapide făcute în treacăt, e cazul să ne întrebăm dacă diversele elemente ale acestei măreţe şi monumentale simfonii ideologice care e ***Istoria literaturii române...*** sînt legate de cimentul vreunei ideologii sau al vreunei „Weltansohauung". Dl. Călinescu a scrutat şi a azvârlit în fond judecăţi de valoare asupra întregii culturi româneşti, cu toate domeniile ei. E firesc oa criteriul valorifioator să fi pornit de la o atitudine de ansamblu.

Folosind caracterizările sale permanent istorice, trebuie să spunem că dl. G. Călinescu e un produs — în ce priveşte formaţia sa — al perioadei 1920—1930. Personalitatea sa, una din cele mai bogate din toată istoria culturii noastre (analogia te duce ou gândul către Iorga, Hiasdeu, Maiorescu, Stere), abundenţa sa creatoare se lasă greu încadrată în tiparul îngust al mentalităţii de epocă. Totuşi, nimeni nu se poajte feri de stilul vremii şi al generaţiei sale. Intre 1920—1930 a dominat în lume şi în România mentalitatea antiraţionalistă, antidemocratică, naţionalistă. Atunci au învăţat pe alţii V. Pârvan, L. Blaga, Nae Ionescu. Cu sau fără voia lui, G. Călinescu e elevul ori colegul acestora. Speculaţiile intelectuale îl lasă rece. „Ideile" i se par lucruri secundare. întrebuinţează rar şi fără plăcere raţionamentul discursiv şi dialectica. înclină către autoritarism şi ideea de ordine. Peste tot, caracterul rasist e indicat oa un criteriu ori ca o explicaţie. Concluzia finală a cărţii e dedicată — ca ultimă sinteză — specificului naţional. Spiritul xenofob şi rasist e mereu întrebuinţat. Chiar cînd, din motive personale şi pe unele aspecte, polemizează cu gîndiriştii, cu Nae Ionescu, preferinţele sale merg cu filosofiile de nelinişte ale lui Pârvan şi Blaga.

Literatura lui O. Goga obţine locul de frunte. Prin obligaţiile sale oarecum profesionale, e contaminat şi de conoepţia sau metoda estetică. Dar aceasta nu formează fondul său sufletesc, care rămâne acela al unui mare scriitor barbar, cu temperament acivilizat, neîngrădit de frîne şi convenţii, sălbatec, dezordonat.

Literatura sublimă constituie prin ea însăşi, pentru el, o valoare, şi cei care n-au această vocaţie sînt priviţi cu indulgenţă ca infirmi. Alte preferinţe merg către litera-

tura dionisiacă, de vitală abundenţă, către literatura rabelaisiană. Cu o asemenea fire şi cu asemenea influenţe, el n-are decît posibilităţi relative de adeziune la lumea valorilor din familia opusă. E de la sine înţeles de ce Maiorescu şi Zarifopol trebuie să-l scoată din fire.

De aceea, toată vîlva celor care-l combat azi pe motive naţionale e absurdă, injustă. Ea e dusă ori de nemulţumiţi pe chestiuni personale, ori trebuie interpretată ca „une querelle de familie".

Istoria literaturii române... e o carte mare în sensul larg al cuvîntului, un monument al culturii româneşti. Genul ei e „sui generis". Nu poate fi determinat, dar se impune cu o puternică fizionomie proprie. Talentul de scriitor îl indică definitiv printre primele rînduri ale literaturii noastre. Portretele, unele analize — aceea a lui Sadoveanu, atmosfera conferinţelor lui Iorga, a lui Goga, Eminescu, Topîrceanu, Rebreanu, Arghezi şi cîte altele —, bogăţia infinită de observaţii, de caracterizări sclipitoare, spiritul, ironia, pătrunderea psihologică, bogăţia informaţiei, a punctelor de vedere depăşesc superb şi de departe insuficienţele şi lacunele. Ele fac parte din natura fatală a creaţiunilor omeneşti de mare calitate, unde eroarea şi detaliul, ele însele, sporesc energia creaţiunii şi originalitatea de configuraţie a operei.

1941

UN PORTRET AL LUI TUDOR VIANU

Să judecăm în psiholog — cută profesională — trăsăturile principale care îmi par a caracteriza, printre atîtea altele, personalitatea amplă şi complexă a amicului meu.

Ceea ce cred că se impune de la început, în prospeţimea primului contact al său cu un om, cu care ar face cunoştinţă întîia oară, adică ceea ce sare în ochi de la prima percepţie e ceela ce aş numi ***integralitatea*** omului.

T. Vianu e un om multiplu, dacă nu un om total. Cultura sa e vastă şi plurală, curiozitatea sa e aproape universală. El e unul din cei mai tof onmaţi căntunari ai noştri. Informaţie oare nu rămîne indigestă sub forma erudiţiei; ci trecută printr-un metabolism moral şi intelectual care o asimilează unui stil personal, unei metode, unei forme de reacţie şi judecată, îi serveşte ca material dominat şi utilizat de el într-o viziune proprie. Adîncind anumite şi multiple domenii, el nu e niciodată numai un specialist. Cînd face critică sau istorie literară, el alunecă spre sinteze filozofice ; cînd studiază o problemă de lingvistică, o colorează cu exemple literare şi estetice ; cînd abordează o problemă de filozofie, introduce în considerarea ei elemente vii, concrete, luate din trăire şi din viaţă. Cunoştinţele sale variate se ajută interdependent. E greu, cînd îl cunoşti, să nu te gîndeşti, cu toate deosebirile istorice, la umaniştii Renaşterii, dar mai ales la concepţia de viaţă goetheeană.

Fără a pierde contactul cu ambianţa căreia îi consacră munca, T. Vianu şi-a perfecţionat de-a lungul vieţii eul său, conştiinţa sa, căutînd în fiecare clipă, aproape tragic, să urce mereu treptele desăvirişinii. El e dintre acei oameni pentru care o suferinţă sau o bucurie, o nouă carte, contactul cu un om nou, nu rămîn evenimente inerte, accidente trecătoare, ci îmbogăţiri de experienţă şi mai ales noi instrumente pentru a percepe viaţa, oamenii, istoria, existenţa. Năzuinţa nepotolită către îmbrăţişarea totalităţii şi a ameliorării de sine e mereu prezentă în toate actele sale. Devotamentul său social, care e acela al unui om generos de stînga, apare tot oa o coordonată, ca o dimensiune a calităţii sale personale. Iubirea de oameni şi de dreptate e un dar al perfecţiunii sale, nu o obligaţie docilă la imperative pe care nu lena asiimiliat.

Să fim bine înţeleşi. Oamenii care se dezvoltă mereu pe ei fac parte adesea din familia amatorilor, a diletanţilor, al căror determinism sufletesc se reduce la un fel die epicureifsm agreabil, voluptuos. Ei fac din existenţă iun spectacol interesiant, amuzianit, de oare totuşi sînlt detaşaţi. T. Vianu se cufundă adine, şi adesea pînă la anularea persoanei sale, în existenţă. Tot ceea ce a întreprins el e profund oniest, detailat, insistent.

Cu aceasta., .atingem o a doua caracteristică a lui T. Vi-anu, şi anume seriozitatea. Am scris mai de mult cîteva consideraţii asupra seriozităţii pe care am prezentat-o ca epuizarea totală, pină la capăt, a unei tendinţe. Omul serios nu rămâne niciodată Da jumătate de drum, nu se mulţumeşte să „ef'leureze" um sulbiect, să alerge oa un fluture din floare în floare, culegând abia o parte a polenului. întreprinderea trebuie să istovească o iniţiativă. Sînt desigur oameni serioşi în neseriozitate, având pe ultima totală. In această privinţă, T. Vianu e exlact contrariul unui amator, din acei de tipul M. Barres, de pildă, cu al său „culte du moi", care zboară pe întinse suprafeţe, fără să culeagă nimic temeinic.

Acest om, animat de simţul integralităţii, când se aplică la o materie de studiu, se transformă, deodată şi fără să se l'imilteze la fruntarii inlchiise, îmtrHun specialist. Sarcina sa devine o realizare etică, o datorie completă de împlinire. în multe din cercetările sale se pozate desprinde aproape un sens dureros al căutării, o suferinţă decentă, bine mascată a 'piedicilor şi a obstacolelor oare se opun adevărului, care opresc pătrunderea absolută a enigmei de dezlegat. El studiază întotdeauna ansamblul, considerând părţile care-1 compun. El aminteşte de cunoscuta declaraţie a lui Fustei de Goulange : O viaţă de analiză pentru o oră de sinteză. Desigur, durata primului procedeu trebuie mult scurtată, deoarece T. Vianu e un filozof şi nevoia unei concluzii globale sau a unui scop ascuns sub diferite înfăţişări îl împinge mai repede către sinteză. T. Vianu este înainte de toate un om extrem de conştiincios. Mare profesor, el nu şi-a neglijat studenţii, opera sa pedagogică, împărtăşirea adevărului.

Scriitor, totdeauna interesant, cu un stil prestigios şi puţin abstract, el n-a recurs la paradoxe ieftine, nici la focuri de artificii, nici la strălucire formală, gratuită. De aici aureola de respect de care e lînconjurat.

Tot aşa trebuie privită obiectivitatea sa, inumana sa obiectivitate, pentru care nu există nici resentimente, nici porniri admirative. în locul pamfletelor sau al panegiricelor, el a preferat totdeauna analiza minuţioasă a fenomenului în mecanismul său. De aici, câteodată, dificultatea sa de optare. Când i se întîmplă să devie partizan, el adânceşte mai întîi condiţiile. Acest „doute methodique" îi dă însă judiciozitatea sa şi motivele legitime ale adeziunii sale. Ezitarea e desigur lungă, dată fiind varietatea aspectelor pro sau contra. Odată hotărît însă, se poate conta pe fidelitatea şi loialitatea sa.

Toate aceste remarcabile virtuţi ar putea să apară fade, searbede dacă n-ar fi colorate de o tonalitate afectivă, ***simţul patetic al existenţei.*** Gustul pentru insignifianţă, e, desigur, o trăsătură de civilizaţie târzie şi rafinată. Cehov sau Jules Rienard sînt atenţi la microcosm. Ei sânt preocupaţi de infinitul mic. Totuşi interesul pentru cotidian, pemtru aniodiln poialte aldtuce ia miopie sau de^a dreptul la meislohinărie.

în cele mai mici detalii T. Vianu descoperă o semnificaţie grandioasă. Mentalitatea noastră neglijează sublimul. Efectele ^guduHtoare, uriaşle sînt mastoate de vtalul detaliilor. Ele ne apar, fenomenal, fără sens ultim. Pentru omul de ştiinţă, nedublat de filosof, întâmplările apar dezbrăcaite de adânci indicaţii, de Îngrijorătoare simptome. Pasiunile 2@uduitoare, contradicţiile sfâşietoare, „pointa" filozofică rălmîne prezentă. T. Vianu nu vede fenomene indiferente. El îmbracă lumea ou semnificaţii de mari dimiemisilujni. Teimpenamentul său e, prin excelentă, baroc. Autorii săi preferaţi sînt acei care tratează marile antinomii : Shakeispeare, Dostolevski, Ibsen. T. Vianu, a fost acuzat, pe nedrept, a avea înclinări către .tehnicitatea formală în artă. Nimic mai inexact. El e un estet al conţinutului ideologic, eroic, al efectelor zguduitoare, al sublimului conţinut, pitit în fapte banale. Evident, îi repugnă grandilocvenţa goală, dar îi plac marile procedee dramatice.

De aici poate şi aspectul său solemn. E aşa de impregnat de deea ce e măreţ, important in fireia lucrurilor, încît această s-a transpus pînă şi în expresia, în mimetica sa.

Mi-aduc aminte şi acum de intrarea sa gravă şi impunătoare în sala optsprezece a Facultăţii de litere, aoum patruzeci de ani, cînd l-am văzut întîi. Era un adolescent convins adânc de importanţa sa, grav, plin de demnitate ostentativă. Solemnitatea a ajuns la T. Vianu un re-

flex postural. Ţinuta să fizică nu permite nici o familiaritate, nici o amenitate jovială ori frivolă. E un om care impune. Cursurile sale sînt ţinute în picioare, într-o deplină atitudine profesională, aproape sacerdotală.

Astfel, el umple universul cu tendinţe, ou concluzii măreţe, pe care le găseşte pretutindeni şi le trăieşte ca atare. Nu veţi găsi în operele sale nici o urmă de scepticism, de relativism, de glumă facilă, de spirit uşor. Evenimentele sînt considerate totdeauna importante dintr-un anumit punct de vedere. T. Vianu e un povestitor plin de umor. Dar în dtosul anecdotei se furişează totdeauna o concluzie filozofică. Nimic nu se prezintă simplu, direct, ci totdeauna indicativ. Lucrurile care se perindă înseamnă de obicei, pentru el, ceva mai mult decît simpla lor aparenţă. De aici o anumită preocupare dramatică, sub „specia theatri", spectacolul patetic trecând înaintea altor înfăţişări.

1956

MIHAIL SADOVEANU

Mihail Sadoveanu ne-a părăsit pentru totdeauna, într-o blândă zi de octombrie, ca timbrul întregului său Iris, oa negura uşoară şi dulce care pluteşte în acest anotimp pe valea Moldovei. Va fi fost, desigur, o mare durere nu numai pentru oameni. întreaga făptură a firii, pe care acest măreţ oîntător al naturii a cuprins-o cu un uriaş panteism în toată opera lua, a trebuit să plîngă. Ceea ce a rămas după dispariţia lui în sufletele noastre seamănă cu o pădure pustiită, părăsită de viersul păsărilor, toamna, tîrziu. Cînd într-o familie pleacă pentru vecie cîte unul care a încîntat-o, a ajutat-o să înfrunte amărăciunile şi decepţiile vieţii, pluteşte în casă un sentiment de amputare. Acum, întregul nostru popor e ca o familie greu încercată. A plecat dintre noi blîndul frate al tuturor, cel care ne consola, ne îmbărbăta, ne ajuta să trăim.

Caracterul „uriaş" e prima trăsătură a operei sale. Nu numai cantitativ — o sută de volume —, dar mai ales comprehensiv, scrisul său ouprinzînd toaite aspectele, toate înfăţişările sufletului nostru autohton. Căci Sadoveanu a fost, fără îndoială, cel mai naţional scriitor al nostru. Creangă ne-a redat un anumit ţăran, nu pe toţi; Caragiale a prins duhul şi comicul burgheziei noastre ; Eminescu, cuprins de fiorul trecutului nostru, l-a încadrat, totuşi, într-o concepţie metafizică abstractă. Sadoveanu e cel mai autentic erou al tuturor durerilor şi bucuriilor noastre, din orice tagmă am fi. Dar, mai ales, a prins în pagini concrete şi melancolice fondul permanent al omului nostru simplu. El a ales în opera sa acele categorii de oameni în care caracterul naţional e cel mai veridic, plin de o putere de conservare, dar şi de devenire mai mare în durata anilor. Ţărănimea şi alte categorii patriarhale, mai aproape de natură, au o tendinţă de conservare mai puternică. Dacă o conştiinţă scrupuloasă s-ar fi întrebat înainte de Sadoveanu după ce caractere clare se poate recunoaşte psihicul poporului român, sarcina n-ar fi fost aşa de uşoară. Simţim cu toţii ceea ce e propriu al nostru, dar am fi putut-o spune cu greu. Mihail Sadoveanu ne-a înfăţişat portretul. Omul acesta fundamental şi nealterat trăieşte aproape de natură. Nu lipseşte, astfel, din opera lui M. Sadoveanu ambianţa de viaţă a omului, natura specific românească. Pot fi în multe părţi peisaje asemănătoare, dar identice nu se găsesc nicăieri. Şesul şi balta Dunării, văile molcome ale rîurilor moldoveneşti, muntele cu misterul brazilor funerari au o tonalitate mai crudă ori mai sumbră a culorii, o densitate de viaţă particulară, un aer mai vaporaş ori mai lichid, un fel de vivacitate specială a vegetaţiei, cu păsări de iun glas special, atîtea imponderabile oare .deosebesc un pămînt de altul.

Am scris altădată că „natura" în opera lui Sadoveanu nu e natura plastică, neînsufleţită, picturală, ci natura umană, natura istorizantă, prefăcută şi modelată de om şi de istorie.

Cîntăreţul neîntrecut al datinilor noastre naţionale ne-a părăsit acum. Ne simţim, fără el, mai singuri. Căci el a exprimat mai mult ca oricare altui particularitatea, specificul nostru. El a înţeles şi ajutat şi ultima noastră

hotărîre : aceea de a construi socialismul. Şi aici ne-a stat aproape, ne-a fost animator şi sfătuitor. Cel mai naţional scriitor a .mers în fruntea ideilor internaţionaliste. Ne-a arătat cum aceste două tendinţe se ajută şi se oomplectează. Continuând sinteza valorilor naţionale şi universale, îi vom servi fidel opera. Pe această cale vom obţine consolarea de a-l fi pierdut.

1961

CÎTEVA OBSERVAŢII ASUPRA OPEREI LUI CARAGIALE

Nu sînt puţini criticii literari care s-au preocupat de problema perenităţii operei lui Caragiale. Pe vremuri, E. Lovinescu se înscria în numărul acelora care pretindeau că opera lui Caragiale, tratând o anumită fază a istoriei noastre, cu tipuri dintr-o anumită categorie, e caducă şi va scădea oa interes odată cu dispariţia clasei sociale care a inspirat-o. Schimbarea moravurilor va duce după ea Îmbătrânirea şi iniactualitatea acestei opere.

Astfel de consideraţii sînt lipsite, după mine, de orice fundament. Principiile materialist-istorice ne dau o altă interpretare. Toate operele literare ale lumii au fost scrise într-un anumit moment istoric şi în cadrul unor mentalităţi de clasă. ***Iliada*** şi ***Odiseea*** au apărut în cadrul sclavagismului elen şi conţin o prezentare a acestei lumi cu mentalitatea şi moravurile ei. ***Don Quichote*** e o relatare a decadenţei feudale spaniole, cînd nobilimea de-acolo, lipsită de funcţiile ei economice, înfăţişa o perioadă de decadenţă. Eroii lui Rabelais indică începuturile de formare a clasei burgheze în Franţa. Şi aşa mai departe.

Deşi aceste regimuri de clasă, oare formează cadrul operelor menţionate, au pierit, interesul pentru ele e încă actual. Poate susţine cineva că ***Război şi pace*** s-a dezactualizat ? Eroii principali ai lui Tolstoi sînt luaţi din lumea feudală rusă de la începutul secolului trecut. Şi totuşi, romanul lui Tolstoi se citeşte cu acelaşi imens interes şi e considerat ca una din cele mai măreţe creaţiumi epice ale literaturii mondiale. Ambianţa socială şi anumite comportări sînt legate de un anumit moment istoric. Dar, sub el, funcţionează o serie de trăsături caracterologice, oare sînt ale naturii umane în general şi care se schimbă cu mult mai lent. Caţavencu sau Trahanache se poartă oa nişte eroi ai alegerilor de altădată. Dar ei manifestă sub aspecte de timp şi clasă anumite oaracteristici psihice : o anumită afectivitate, o anumită voinţă, o anumită imaginaţie care aparţine structurii psihice umane, de viaţă dacă nu eternă, în orice caz de lungă durată. Deşi sînt separaţi de cîteva secole, Avarul iui Moliere şi Pere Grtasmdet al lui Biallzac conţin trăsături comune de Caracter. Ei reacţionează în medii deosebite, dar conţin trăsături caracterologice asemănătoare, dacă nu identice. Peste cîteva decenii, cititorul ori spectatorul se vor bucura şi amuza ca şi acum de comportările lui Farfuridi ori Agamiţă Dandanadhe.

Caragiale e apreciat pentru realismul critic ar personajelor sale, aşa de specifice, încît — cum s-a spus — „fac concurenţă actelor de stare civilă". In adevăr, nimeni în literatura noastră nu a descris corect tipuri mai autentic caracteristice, copiaite după /exemple vii din societatea timpului său oa marele nostru prozator. Ele sînt luate din toate provinciile ţării noastre : Chicoş Rostogan din Ardeal, friantuzitul general Gregoraşdo din Moldova, coama Luxiţa, moaşa mincinoasă, Amicul X din lumea politicianistă buouresteană etc, etc.

Acestui merit Caragiale ina adăugat ca scriitor şi altceva : ***inventivitatea comică.*** Comicul e o categorie estetică. El presupune anumite legi psihologice şi prezintă o serie de calităţi ierarhice ca şi tragicul şi sublimul. Moliere sau Swift au excelat în această privinţă. Caragiale, nu e numai un satiric. E un creator de situaţii comice. Cînd preotul, care aşteaptă în anticamera unui avocat, scoate din cizme un ţîr pe care-l frăgezeşte bătîndu-l cu bustul lui Cicero, luat de pe masa avocatului, acest episod conţine o esenţă comică, indiferent de satira socială care o implică. Caragiale e unul din marii comici ai literaturii universale.

Din punct de vedere al epocii biciuite, Caragiale se aşază în acelaşi loc ca şi Balzac. Şi acolo, ca şi aici, e vorba de începuturile capitalismului. Cu deosebire numai că lumea lui Balzac e ceva mai veche, capitalismul în Franţa înoepînd din secolul al XVIII-lea. El însă nu ajunge la putere pe deplin decît în perioada lui Ludovic Filip. Atunci se înjghebează din plin capitalismul financiar. E perioada iui Guizot, ou îndemnul său „enribhissez-vous". La noi, Brătianu, după ce a trădat idealurile revoluţiei în 1848, îşi îmbogăţea partizanii intimi din bugetul statului.

Totuşi, Caragiale rămîne un mare autor vesel. Lumea lui e ridiculă, în timp ce eroii lui Balzac sînt siniştri. E o deosebire în primul rînd de temperament şi de punct de vedere. Caragiale e un mucalit, desigur. El vede lucrurile sub prisma ridicolului şi face haz de aceasta. Balzac e sumbru. Dar mai sînt pe lîngă acestea şi motive obiective.

In Franţa, burghezia devenise o clasă puternică încă din secolul al XVIII-lea. Ea exista ca atare, avea o fiinţă reală, reieşită dintr-o evoluţie lentă şi oarecum organică. La noi feudalismul se menţine încă mult după 1848.

Bergson a dat o definiţie rîsului ca fiind „o manifestare mecanică aplicată pe o realitate vie" : „du mecanique plaque sur du vivant". Caragiale a surprins modul în oare burghezia românească simula atitudinile şi conduitele „democraţiei" şi afişa idealurile „revoluţiei" pe fondul unei desăvîrşite complicităţi de interese cu vechea oligarhie, al unei crunte exploatări a maselor muncitoare şi al unui dispreţ absolut faţă de realele revendicări politice ale poporului, Caragiale a înfăţişat acest contrast al societăţii române de la 1880. El nu putea decît să rîdă. în timp ce eroii lui Balzac sînt de o ferocitate sinistră, ferocitatea eroilor lui Caragiale este îmbrăcată în ridicol, fiindcă eroii săi afectează adeseori atitudini şi conduite în flagrantă contradicţie cu reala lor fizionomie şi mentalitate de clasă.

S-a pus întrebarea dacă Caragiale prezintă în opera sa vreun erou pozitiv. Unii cred că un astfel de tip se poate găsi printre eroinele femei, de pildă coana Zoiţica

din *Scrisoarea pierdută.* La o analiză mai adîncă se poate vedea că femeile lui Caragiale sînt fiinţe simple ori primitive. Un uşor văl de ironie le înconjoară, atunci cînd nu sînt ridiculizate de^a dreptul. Printre eroii bărbaţi oarecare indulgenţe găsim în figurile de ţărani ori un început de simpatie pentru Leiba Zibal din *Făclie de Paşti.* Ibrăileanu mi-a povestit odată că, stînd de vorbă cu Caragiale despre personajele sale, el i-a spus despre Caţavencu : „îl urăsc, mă" Altădată, privind peisajul care se întinde vederii de pe dealurile Paşcanilor înspre mînăstirile din Neamţ, i-a spus : „Frumoasă ţară, mă, dar ţara, nu păduchii de pe ea !".

Motivul e, desigur, în primul rînd, temperamentul de satiric şi de autor comic al marelui nostru prozator. El iubea rîsul şi căuta ridicolul. Dar rîsul e îndeobşte o critică socială, o atitudine de pedeapsă şi de sancţiune. Caragiale nu putea suferi burghezia în oare trăia. Cînd simpatiza cu cineva, el n-o spunea. Se mulţumea să tacă. E totuşi interesant că singurele categorii sociale pe oare nu le-a persiflat sînt ţăranii şi muncitorii. în broşura sa, *1907. Din primăvară pînă-n toamnă,* unde se arată mai bine atitudinea sa socială, el manifestă direct simpatie pentru aceste două clase. Era firesc atunci ca pornirea firii sale să se îndrepte împotriva regimului social care încuraja exploatarea. Avea deci dreptate Ibrăileanu cînd apropia critica socială a lui Caragiale de aceea a socialiştilor.

1962

ION MARIN SADOVEANU

Aşezat la masa de lucru, cu ochelarii pe nas, cu fruntea sprijinită pe o carte deschisă — astfel l-au aflat pe Ion Marin Sadoveanu, ieri dimineaţă, cei cîţiva prieteni care au pătruns în apartamentul lui de bătrîn solitar, alarmaţi de o tăcere prelungită, după multe apeluri telefonice. Murise cu cîteva ore înainte şi se poate afirma,

fără nici o hiperbolă, că a murit aşa cum a trăit, cu cartea în mină, -cu condeiul pe hârtie — muncind. A fost un mare muncitor, tăcut, disciplinat, tenace, iubindu-şi atît de mult munca, încît, în public, ca şi în singurătate, îi dădea înţelesul unei misiuni solemne, al cărei spirit şi al cărei stil învăluiseră şi impregnaseră comportarea lui de fiecare clipă — mereu elegantă, ceremonioasă, plină de o solemnitate neobişnuită.

Ion Marin Sadoveanu face parte dintr-o generaţie care a avut de îndeplinit o misiune importantă în istoria culturii române : din generaţia care, după primul război mondial, a luat asupra sa introducerea culturii noastre în circuitul unei problematici contemporane universale, în atmosfera unei actualităţi de plan mondial. Misiune care — desigur — nu putea da roade decît pe calea unei îmbogăţiri a tradiţiilor realiste şi progresiste ale culturii noastre în achiziţiile gândirii moderne şi, mai ales, prin legătura cu problemele istorice cele mai noi ale poporului nostru. O asemenea misiune, a cărei îndeplinire nu putea fi decît rezultatul unei concepţii ştiinţifice asupra artei şi culturii, nu se putea săvîrşi de către o intelectualitate de formaţie burgheză şi ruptă de adevărurile clasei muncitoare, decît cu multe şi întortochiate căutări şi, uneori, cu preţul unor dureroase rătăciri şi erori.

Ion Marin Sadoveanu a fost unul dintre numeroşii intelectuali ai acestei căutări, şi unul ale cărui căutări au fost mai dificile, mai ocolite decît ale altora. Tocmai de aceea, deşi a fost un om cu talent multilateral — poet, dramaturg şi prozator epic —, deşi a avut marea capacitate de muncă pe care am pomenit-o mai sus —, opera sa din toată această epocă de peste douăizeci de ani e relativ redusă : un volum de versuri, *Cîntece de rob ;* trei drame, *Anno domini, Fiul* şi *Molima,* la care trebuie adăugată, evident, activitatea lui din presa literară, aceea de cronicar literar şi teatral, de eseist şi istoric al teatrului, oare a umplut, la acea epocă, vreo două volume. Producţie deosebit de promiţătoare sub raportul talentului şi formaţiei intelectuale, dar şovăielnică din punctul de vedere al concepţiei şi al perspectivei istorice. Abia în anul 1944 Ion Marin Sadoveanu dă la iveală o

operă majoră, romanul *Sfîrşit de veac în Bucureşti,* a cărui viziune complex critică în analizarea fenomenelor de destrămare a boierimii feudale sub presiunea neiertătoare a burgheziei, a cărui forţă evocatoare de atmosferă, moravuri şi chipuri de epocă au decis situarea autorului în primele rînduri ale prozatorilor realişti-critici ai generaţiei sale.

Cu *Sfîrşit de veac în Bucureşti,* Ion Marin Sadoveanu a afirmat nu numlai marile calităţi ale maturităţii sale literare, ci şi pornirea pe un drum nou, pe oare el se va afirma mai ales ca prozator : e drumul unui realism din ce în ce mai larg al evoluţiei sale spre realismul socialist, adică spre situarea din ce în ce mai riguroasă în perspectiva legilor istorice oare determină procesele cele mai intime ale conştiinţei omeneşti. Pe acest drum, el face un pas înainte cu romanul *Ion Sîntu,* continuare ciclică a romanului *Sfîrşit de veac în Bucureşti,* în care atacă problema acelei intelectualităţi a burgheziei care avea să-şi spună cuvântul în perioada dintre cele două războaie. E însăşi intelectualitatea din oare a făcut parte Ion Marin Sadoveanu, cu speranţele ei, cu erorile şi prăbuşirile ei, apoi cu înălţările pe care i lena favorizat noua eră istorică începută în ţara rioastră, odată cu prăbuşirea burgheziei şi instaurarea regimului de democraţie populară. în acest moment în oare l-a surprins moartea, Ion Marin Sadoveanu lucra la cel de al treilea roman al ciclului, şi e o mare pierdere pentru literatura noastră că el nu a apucat să-1 ducă la capăt : cu marea stăpânire a meşteşugului la oare ajunsese, cu vastele cunoştinţe şi experienţe de viaţă pe care izbutise să le topească în sinteze literare pline de adâncime şi autenticitate, nu încape vorbă că acest ultim roman ar fi fost un document de seamă asupra unei probleme şi a unei epoci dintre cele mai complexe şi mai interesante ale istoriei noastre moderne.

Ca un fel de exerciţiu al *muncii sale cu istoria,* Ion Marin Sadoveanu a scris între timp un roman deosebit de interesant, romanul *Taurul mării,* evocare a luptelor populare din apusa Histrie a Dobrogei — carte care adaugă o valoare certă la capitolul încă destul de sărac, în literatura noastră, al istoriei trecutului îndepărtat.

Opera literară a lui Ion Marin Sadoveanu este relativ redusă din punct de vedere cantitativ şi aceasta se explică prin mai multe motive. In primul rînd, prin marele său scrupul intelectual, care îl făcea să studieze îndelung şi minuţios materialul tratat. Cărţile lui au un substrat şi o densitate de cultură pe care puţine opere le au şi care se datoreşte adevăratei erudiţii pe care o poseda în mai toate domeniile umanismului — de la filosofie şi istorie, pînă la artă. A fost un mare cărturar, un adevărat savant al literaturii, şi aceasta s-a reflectat totdeauna în forţa intelectuală a scrisului său.

In al doilea rînd, Ion Marin Sadoveanu a sacrificat foarte mult din timpul şi efortul consacrat creaţiei literare, pentru o neobosită activitate de animator, propagator şi organizator cultural. A fost un activist al artei, redactor de reviste, fondator de societăţi culturale, pasionat de teatru, căruia i-a închinat foarte mulţi ani de muncă intensă, fiind director al Teatrelor şi director al Teatrului Naţional. Multe din progresele neştiute, din ameliorările de fiecare clipă ale acestei arte, prin excelenţă populară, i se datoresc lui, dragostei şi muncii lui neobosite. De treizeci de ani încoace, Ion Marin Sadoveanu a desfăşurat o neobosită activitate de conferenţiar şi, punînd în aceasta un talent de vorbitor ales — elegant, spontan, limpede —, conferinţele lui au fost printre cele mai populare şi cele mai căutate. In fiecare lună venea la televiziune pentru un curs de istorie a teatrului universal, şi nu sînt, cred, nici puţine săptămini de cînd mii şi mii de spectatori l-au ascultat cu aceeaşi atenţie şi simpatie, neştiind că-l ascultă şi-l văd pentru ultima oară.

In sfîrşit, Ion Marin Sadoveanu a fost un harnic traducător, mai ales de literatură dramatică. Literatura noastră îi datoreşte traduceri strălucite din Shakespeare, Goethe, Schiller, Kleist, Hebbel, Grillparzer şi alţi mulţi, traduceri de adevărat poet şi de mare mânuitor al limbii noastre literare. Ca şi în creaţia sa, el mai lasă neterminată încă, în manuscris, traducerea faimoasei opere a lui Thomas Mann *Muntele vrăjit,* şi e încă o pierdere pe care moartea sa o provoacă în bilanţul muncii noastre literare.

A fost un scriitor de mare talent, un intelectual de vastă stăpânire a culturii, un muncitor pasionat pentru idealul unei culturi româneşti din ce în ce mai bogate, mai strălucitoare. Opera şi viaţa lui sînt un exemplu de abnegaţie intelectuală, care va valora întotdeauna.

1964

LITERATURA STRĂINĂ

DIRECTIVE ÎN LITERATURA CONTEMPORANA

S^a repetat pînă la saturaţie, de la Bonald încoace, că literatura e expresia societăţii : formula a fost aşa de fericită, că au repetat-o în ecouri unanime criticii literari, manualele de şcoală, pînă şi dicţionarele.

Sociologia literaturii e însă capricioasă : se amuză nesocotind evidenţele. Cine ar putea răspunde pentru ce secoli violenţi au creat literatură idilică, iar epoci paşnice, romanul istoric ? Pe timpul regalităţii burgheze, a „regelui cetăţean", între 1830—1840, dînd societatea însemna maximum de cuminţenie prudentă, a înflorit literatura ultra-romantică.

S-a corectat atunci că nu literatura e expresia societăţii ci judecata contemporanilor asupra acesteia, adică critica literară şi formula gustului public într-un moment dat. Astfel îndreptată, formula e, desigur, mult mai acceptabilă.

Cu toate acestea, de cele mai multe ori, literatura completează ceea ce lipseşte societăţii, compensează lacunele, stabileşte echilibrul aspiraţiilor. In acest sens, numai literatura poate oferi primul simptom al modificărilor ce se aşteaptă, numai ea poate clarifica dezideratele sentimentale informe, confuze încă, ale unei societăţi care se doreşte altfel de cum este — şi atunci literatura, strigăt utopic către balsamul viitor, oa o reacţiune puternică, intră în conflict ou tendinţele majoritare ale actualului istoric.

Dacă n-ar fi aşa, literatura europeană a războiului ar fi cîntat peste tot poezia violenţei, imperialismul năpraznic şi voinţa oarbă de a invinge. Totuşi, nimic din toate acestea.

Din mijlocul măcelului s-au ridicat glasuri de o blîndeţe nespusă ; în acompaniamentul gurilor de foc şi mai presus de ele s-a desprins, invincibilă, speranţa odihnitoare în bunătatea omului.

Astfel, peste tot literatura, în loc să rămâie omagiul fotografic în care realitatea satisfăcută îşi oglindeşte suficienţa, a izbucnit ca o rugăciune dornică de noi idealuri.

Şi dacă e aşa, atunci încotro se îndreaptă privirea societăţii noastre' strivită de ultimile violenţe ?

într-o pagină din corespondenţa lui Charles-Louis Phiippe stă scris urimătoiasrfele : „Timpul dulcegăriei şi al dilettantismului a trecut. Aoum ne trebuie barbari." Iar Andre Gide comentează astfel această observaţie : „Cred că acesta e strigătul ultim către care tinde adevărata cultură, oare, oricum, nu-şi poate găsi ultima perfecţie decît sacrifioîndu-ise pe ea însăşi".

Nici pe timpul lui Rousscau nu se pultea vorbi astfel; nici atunci n-am fi putut găsi un mai mare dispreţ pentru artificialitatea intelectualiismului sau pentru fatuitatea culturii.

Acuitatea critică care a exasperat nervul contemporan pînă la producerea acelui geniu monstruos oare e Anatole France desigur că înseamnă ultima etapă a forţei anarhiste, catastrofale, absurde, ce conţine gîndirea omenească atunci cînd se gîinideşte, se depăşeşte şi se neagă p2 sine.

Ascensiunea critică intelectualistă e istovită.

Individul contemporan înăbuşit de complexitatea vieţii, de cerebralitatea aproape exclusivă a relaţiilor, îşi simte paşii şovăitori.

Să se gîndeaseă oricine la condiţiile sociale ale vieţii de acum o jumătate de veac : individul urma o viaţă paşnică, săracă în senzaţii, urma profesia tatălui şi profita de toate relaţiile create în mediul său de generaţiile anterioare. Azi e greu să găseşti pe cineva oare să nu se dezrădăcineze, să nu facă salturi de la clasă la clasă, să nu-şi pregătească cu greutate cariera. Exodul de la ţară la oraş complică din ce în ce concurenţa vitală.

Vîrsta fericirii sau cel puţin vîrsta în care se atinge oarecare tihnă sufletească s-a strămutat de la 25 la 40 de ani. Şi odată ajuns aici, individul e obosit, deprimat, nesatisfăiout. De aici amărăciunea intelectuală turnată în ironie, de aci consolaţia în arta ideologică oare să-i teoretizeze oarecum insuccesul. Contemporanul nostru e obosit. Strigătul unanim, e : înapoi la natură, la simplitate, la instincte.

Afară de aceasta, nici o epocă n-a însemnat mai multe falimente ale idealurilor propuse de mintea omenească : falimentul revoluţiei sociale, falimentul înfrăţirii popoarelor, falimentul păcei universale.

Cînd setea de devotament solidarist e sfărâmată, individul revine la sine cu o sălbatică poftă de viaţă ordinară. Cinismul exaltat pare paliativul cel mai indicat pentru dezamăgirile brutale. Se cere atunci simplificarea vieţii, preamărirea instinctelor, simpatia pentru lucrurile mici, dispreţuite, ignorate.

Andrei Bolkonski, eroul din *Război şi pace,* după trădarea Nataşei, nutrea un dispreţ desăvîrşit pentru lucrurile făcute artificial şi dorea o revenire la „sfînta natură" absurdă şi sinceră în acelaşi timp.

Societatea europeană dinaintea şi de după război e în aceeaşi situaţie sufletească.

în Rusia, Artzibaşev în *Sanin* şi miai ales în ultimul său roman *La ultima limită,* ne învaţă cum se poate trăi fără societate, fără morală, fără estetică, avînd drept fir conducător doar grandoarea stranie a poftelor instinctive.

în Germania, teatrul unui *Frank Wedekind* sau *Herbert Eulenberg* ajunge la aceleaşi concluzii. Romanul *Pan* al lui *Knut Hamsun,* care s-a bucurat de un aşa formidabil succes, e povestea unui expatriat care trăieşte într-o colibă izolată pe ţărmul mărilor nordice, hrănindu-se cu rădăcini, cu ierburi şi cu vînat şi avînd drept societate prietenia cînelui său.

Jean Chriistophe a iui jR. *Rolland* e iun tînăr plin de viață, rău crescut pînă la mojicie, naiv iremediabil, cu resurse bogate de optimism, preferind brutalitatea — ipocriziei şi violența — politeței.

în Franța, *Francis Jammes* a împins simplitatea gusturilor pînă la platitudine. Şi toată elita intelectuală a Europei selectează şi gustă cu predilecție toate aceste produjse. Nu e simptomatic aceasta ? Dar mai e simptomatic ceva : dizgrația în oare a căzut în ultimii ani simbolul definitiv al artei inJtelectualiste oare e Anatole France. Ascultați numai cîteva judecăți contemporane : „Anatole Frantce e as^menea^ unui siolalv înlănțuit, care, în loc să sfarme lanțurile căpătînd libertatea, se amuză jucîndu^se ou ele" (R.' Rolland). „Anatole France e delicios : ştie tot, expune tot, e chiar erudit, dar tocmai pentru aceasta el e concluzia literaturii clare mioare" (Charles-Louis Philippe). „An. France e fin, elegant, inteligent. El e triumful şi culmea eufemismului. Nu găseşti însă la el închietudine. îl epuizezi din prima dată... Nu cred în supraviețuirea celor asupra cărora toată lumea se înțelege în unanimitate" (Andre Gide : *Pretextes,* p. 167).

Se mai poate desprinde gustul literar al unei epoci şi după predilecțiile cu care dezgroapă persoanele literare din trecut. Fiecare epocă are afinitățile ei elective pentru trecut. Se ştie ce cult nutreau literații de acum două decenii pentru Flaubert, Th. Gautier sau Wilde, reprezentanții artei rafinate. Azi, predilecțiile. revin peste tot la Rousseau şi Dostoievski, la R^belais şi la literatura burlescă. Se zice că Berlinul revoluționar nu gustă decît Bernard Shaw şi H. Eulenberg.

— Oe poate crede din toate acestea istoricul literar ? Că directiva actuală e o reacțiune necesară, dar provizorie. Cinismul e o sursă la care şi-au potolit setea toate epocile dezorientate, dibuind sub hîrburile fetiților răsturnate o nouă formulă de fericire. Cinismul e un provizorat cronic pentru toate crizele mari. E prietenul oropsit care se consultă numai cînd eşti necăjit. Dar numai atît. Căci nimic nu dezgustă mai repede de viață decît pofta

nemăsurată de a o trăi intens şi violent. Şi gustul pentru viață trebuie economisit. De aceea literatura contemporană nu e decît gestul enervat, dar trecător, al omenirii suferinde.

1919

KNUT HAMSUN

Un geometru în ale artei ar putea clasifica literatura comparată contemporană în două mari capitole : literatura europeană şi literatura nordică.

Pe cea dintîi o cunoaştem oa pe o rudă. De la pedagogia ei fecundă şi-au clădit încetul cu încetul neolatinii logica, morala, estetica lor.

Cum îți vine greu să priveşti spațiul altfel decît în limitele geometriilor ou trei dimensiuni, tot aşa deprinderi ancestrale interzic intelectualilor moderni să priceapă arta altfel decît cu ochii şcoalelor literare franco-apusene. Astfel, cea de a d'oua, literatura nordică, rămîne în general literă moartă. Geografia literară priveşte ca excursiuni fantastice explorațiile care trec dincolo de marea Nordului, întotdeauna Stanley va fi mai simpatic decît Nansen. Setea nostalgică de fericire năzuieşte către zilele pline cu soare, către mările hohotitoare de sunete şi parfumiuri, nu către cețurile septentrionale mute, infinite.

Afară de aceasta, comoditatea obişnuinței îşi are vanitatea ei. Şi orice vanitate se pretinde legitimată. De aceea, cîndva, Jules Lemaître, pentru majestatea lenei intelectuale de pretutindeni, speriat de aportul literar al Nordului, a interzis tinerilor neofiți influențe dizolvante pentru bunul-gust, măsura şi claritatea clasică.

Toată pasărea pe limba el piere. S-ar putea zice că orice literatură moare înăbuşită de propriile ei calități. Cînd bunul-gust ajunge manierism, cînd măsura ajunge laşitate, cînd claritatea ajunge platitudine, înseamnă că ultimul cuvînt s-a spus.

Se cunoaşte entuziasmul cu oare a fost îmbrăţişată literatura rusă acum trei-ipatru decenii tocmai pentru că gustul public era blazat.

Poate că acolo se amestecau şi cîteva motive de politică diplomatică aşa de oportună pe atunci.

Revelaţia lui Ibsen însă nu poate fi bănuită de nimic. După el, facobsen, Bang, Bjornson au fost traduşi chiar în Franţa, şovina culturii. în Germania nici nu mai vorbim : lumea îi citeşte cu frenezie. Sînt edituri care nu editează decît nordici.

Astfel, treptat, sufletul european, trecînd peste vechi zăgazuri dogmatice, învaţă o nouă estetică, o nouă morală.

Punctul d)e vedere nordic e altul ; altele sînt moravurile, concepţiile, aoţiuniie.

în privinţa aceasta, cel mai reprezentativ tip e premiatul Nobel de azi, Knut Hamsun.

Knut Hamsun e un primitiv cultivat. Asta înseamnă^ psihologiceşte, că un astfel de individ poartă în el, toată viaţa, două'suflete. Armonia totală a personalităţii e distrusă, în diferitele momente ale vieţii, rînd pe rînd, cele două suflete, al barbarului şi al mandarinului, îşi revendică drepturile. De aci lupta interioară, nehotărîrea, sfîsierea în contraziceri tragice.

Cîteodată fuziunea celor două suflete se înjgheabă provizor. Un început de echilibru se menţine cîteva clipe. Compromisul însă umileşte : el e tot aşa de aproape de laşitate ca şi de înţelepciune. Atunci reacţiunea către natura primitivă apare imperioasă. Sufletul înăbuşit îşi cere dreptul la viaţă teoretizându-şi prin literatură neputinţa.

Pornit de jos, Knut Hamsun a primit atîta cultură oît poate tulbura o minte, fără s-o satisfacă.

Viaţa sa, de o varietate neînchipuită, e odiseea unui dezorientat. Muncitor cu braţele, intendent, lucrător de căi ferate, gazetar, el aminteşte doar de Maxim Gorki. Oa şi acesta, Knut Hamsun e un suspendat între două clase : între manuali şi intelectuali. Goana lor către o valoare permanentă a vieţii, cu renegările şi revenirile ei, e semnul unui echilibru nestabil, unei lipse în unitatea sufletească. Psihologia aceasta *a omului* filtrează de obicei două mari caractere în opera *scriitorului:* un gust puternic pentru satiră, pentru polemică, izvorît din nevoia de negare a societăţii sau a culturii actuale, şi o tendinţă către revenirea la natură.

Omul simplu oînd e necăjit face responsabilă societatea de necazurile sale ca şi sălbatecul care, după ce se împiedică de o piatră, se întoarce şi o loveşte. Individul cultivat îşi face o consolaţie în a se învinui el însuşi. Astfel, în primul rînd, dispreţul lui Knut Hamsun merge către sine. Sub convulsiunile dureroase ale contrazicerilor, izbucneşte plin de amărăciune rîsul. Observaţia interioară nu e decît o crudă viivisecţiune, confruntarea cu sine, o sfidare cinică. în această privinţă, *Mysterien* e romanul batjocoririi proprii.

De la sine satira porneşte către societate. în primul rînd, vin meschinăriile cotidiene ale simplului burghez. Ascultaţi cum descrie neantul vieţii acestora : „între resturi de alimente, de haine, între insecte şi catehismul lui Luther, oamenii trăiesc în colibe suprapuse oare se numesc etaje. Mănâncă după trebuinţă, se urăsc zilnic discutând politică, se spală cu săpun parfumat, se uită în oglindă. Noaptea, cînd tună, înfricoşaţi cad în genunchi şi citesc cu voce tare cartea de rugăciuni."

Mai departe, filistinismul îngâmfat al artistului nu e mai cruţat : corupţia jurnaliştilor, ridicolul clicilor de cafenea, ardoarea dogmatică a fanaticilor puritani sînt trecute în revistă *(Neue Erde, Redacteur Lynge).*

Peste tot, toate mediurile îl indispun. Pentru ratatul cultural mai e însă o scăpare : revenirea la natură. Cu aceasta atingem al doilea caracter al personalităţii lui Hamsun.

Cinismul e semnul unei dezadaptări de clasă sau de rasă. Diogene era un sclav de origină scitică vândut unui nobil. Originea lui Rousseau se cunoaşte de aseminea. Ca şi înaintaşii săi, Hamsun, dezgustat de ţelul propus, se întoarce de unde a plecat. Şi se întoarce încă şi mai jos, fiindcă omul necăjit exagerează.

Pan, aus Leutnant Glahns Papieren, e romanul unei individualităţi solitare care alege viaţa de vânător sălbatec pe ţărmul mării nordice. Trăieşte într-o colibă alături de cinele său, de freamătul valurilor şi al pădurii din spate. Nu cunoaşte societatea, deci nici fabricaţiile ei convenţionale : conversaţia, estetica, morala. Societatea, însă, îi tri-

mite mesajul ei în persoana cochetei Eduarda. O dragoste enervantă, să-i zicem o dragoste sociologică, distruge calmul admirabil al faunului. Natura e învinsă şi, după ce femeia pleacă, fiindcă femeile pleacă totdeauna, Pan, inconsolabil pe ruinele concepţiei lui de viaţă, neputînd alege alta, se sinucide.

O raneună plină de satiră contra civilizaţiei care l-a ademenit şi o apologie a primitivismului : acestea sînt caracterele generale ale operei lui Hamsun. E însă atîta noutate în tehnica artistică, atîta filosofie nebanalizată, atîta psihologie delicată în acest scriitor, încît opera lui poate fi privită ca începutul unei arte nouă pe care nordul îl trimite în dar conltinienltuM sălcătuit.

După Ibsen, Bang, Seima Lagerloff, Knut Hamsun *m* aduce cu el tiparele altor forme de viaţă.

Astfel, mentalitatea nordică se infiltrează încet, picătură cu picătură, în sufletul european ; cîntarea aspră a goelanzilor tulbură ca o chemare de fericire proaspătă frunţile încreţite. Sufletele împietrite de suflarea îngheţată a logicei' cer graţie minţii. Ele caută în adâncuri de inconştient împăcarea cu viaţa.

Atunci împărăţiile fermecate ale vikingilor tresaltă la o viaţă nouă, rapsozii vechi întineresc cîntul magic al „Eddas" - urilor, iar pe continentul devastat, profeţia apocaliptică că lumina va veni de la nord se înfiripă încet-încet.

1919

JOHAN BOJER

Ga şi Knut Hamsun, J. Bojer e norvegian. Arta lor e deosebită de a suedejilor Strindberg şi Selma Lagerlof, ca şi de a danejilor J. P. Jacobsen şi Herman Bang.

Suedejii aduc cu ei mai multă artă în meşteşug, mai multe elemente cerebrale în temele lor ; danejii — mai multă poezie şi spirit contemplativ. Norvegienii se caracterizează printr-o înţelegere a gravelor probleme metafizice şi morale, printr-o intuiţie pătrunzătoare a luptelor, a contradicţiilor, a minciunilor unui suflet. Viaţa interioară e împărăţia lor. De acolo capătă măsura lucrurilor şi înţelegerea lumii. Cînd păşesc afară din ei, vin cu criterii gata ticluite, ou gusturi şi nostalgii predestinate.

Se amestecă printre oamenii adevăraţi ca nişte lunateci rătăciţi, urmînd firul aceluiaşi vis pe deasupra şi în ciuda realităţii. Vorba lui Amiel : „le paysage c'est un etat d'âme" li se potriveşte de minune.

Cunosc puţine date biografice despre Bojer, ceea ce desigur nu-i indiferent pentru înţelegerea operei şi a personalităţii sale. Cum e vorba însă numai de notarea unor impresii, şi nu de un studiu de istorie literară, se pot invoca circumstanţe atenuante.

Am auzit că e candidat la premiul Nobel ; că e cel mai gustat de franeeji dintre nordici (i s-au tradus cinci romane) ; că are un succes imens în America, că a călătorit tot globul...

Sînt vieţi care întrec o operă şi sînt opere care întrec o viaţă. Ce viaţă bogată în tot felul de senzaţii e aceea a lui George Sand şi ce săracă operă ! în schimb, mediocritatea unei plate existenţe de provincial, fără variaţie şi aventuri, ne-a dat opera lui Goethe.

în această privinţă, Bojer e din familia lui Goethe.

în faţa vieţii, scriitorul norvegian desfăşură în primul rînd manifestările unui suflet adînc religios.

înţeleg prin religiozitate un sentiment negativ de umilinţă şi unul creator de adoraţie. Umilinţa reiese din surpriză, ca şi adoraţia. Sufletul religios e complex. El nu poate improviza soluţii simpliste ca să dezlege enigmele existenţei, el nu se poate satisface ou ipostazele provizorii ale comodităţii practice. în dosul lor, el bănuieşte forţe multiple invizibile, care-şi contrazic eforturile, îşi neutralizează voinţele, îşi sfarmă aspiraţiile. Din toate părţile, posibilităţi infinite ne ameninţă firea,

din adîncuri de necunoscut cine ştie ce capriciu orb ne poate zădărnici ambiţiile.

Astfel, orice *religiozitate duce la o filosofie a hazardului.* Umilinţa reiese din conştiinţa infinităţii multiple a factorilor oare ne pot muta busola vieţii.

Această bogăţie anarhică de mobiluri şi de piedici, acest torent nezădărnicit de forţe care ne copleşeşte ne impune veneraţie. De multe ori, dragostea e o resemnare : resemnare în faţa neputinţii reacţiunii, care echivalează cu acceptarea benevolă a sclaviei.

Din toate ideile cîte preocupă pe Bojer, ideea hazardului mi se pare cea mai principala. El nu crede în cauzalitatea ordonată a universului.

Dispreţuieşte, oa în *La grande faim,* mecanizarea treptată a' lumii. Un simplu detaliu : moartea prematură a unui om, oare îngroapă cu el secretul unei adrese, distruge existenţa unei mame *(Matemite);* o ambiţie simplă de amor propriu sfarmă o familie *(La puissance du mensonge);* prăbuşirea unui fiord îngroapă un întreg plan de reformă socială *(Unser Reich).* Peste tot, un detaliu trecător, o cauză infimă producînd efecte uriaşe. E tocmai definiţia ştiinţifică a hazardului..

Cu toate acestea, anarhia oarbă a întîmplării e supusă şi ea la anumite regule. Sufletul religios are şi el logica lui. Adesea chiar un spirit de sistemă. Astfel s-au clădit mitologiile şi uriaşele metafizici religioase.

Johan Bojer nu crede numai în desfăşurarea oarbă a hazardului. Şi acesta din urmă poate urma căi bătute, şi el poate căpăta anumite deprinderi de a se determina totdeauna la fel. El se poate canaliza : *canalizarea hazardului e ideea de fatalitate.* Aplicarea unei sisteme în dezordinea întîmplării ne dă cea mai banală dintre conjecturile religioase : *destinul. Fatalitate şi destin* — iată cei doi poli ai gîndirii religioase a lui Bojer. Din combinaţiile lor se explică absurdităţile, minciunile şi contrazicerile vieţii. Fără să creadă hotărît în existenţa unei forţe imanente, care înnoadă şi deznoadă aceste elemente, scriitorul norvegian o bănuieşte, atunci cînd ajunge, ca în sfîrşitul din *Das grosse Schneu,* la un panteism moral.

T

In faţa acestor forţe, bunăvoinţa individului e o mizerabilă jucărie. Corectitudinea morală e inutilă, sforţarea voimţii — zadarnică, ca şi a eroilor din *Maternite,* din *La puissance du mensonge.*

Odată declanşată în primele pagini, acţiunea fatalităţii asupra unei existenţe merge agravîndu-se, convergînd către dezastrul total din ultimele pagini. In privinţa aceasta, romanele lui Bojer prezintă o simetrie de compoziţie clasică, bazată pe gradarea permanentă a efectului, către un ţel final dinainte întrezărit.

In *Maternite,* o fată care a păcătuit naşte într-o maternitate unde îşi părăseşte copilul. După ani, dragostea de mamă devine violentă. îşi caută peste tot copilul, fără să-l găsească. O serie de escroci îi aduc copii străini, speculînd-o. După o odisee tragică, femeia îşi omoară bărbatul nevinovat şi se sinucide. în *Unser Reich,* un tînăr cu aplecări către rolul de reformator social e predestinat să nu reuşească. Astfel, locul pe care vrea să împroprietărească nişte ţărani se prăbuşeşte în fiord şi îi îneacă ; un prietin pe care vrea să-l salveze se sinucide din cauza lui etc. Şi toate temele la fel.

Peste tot, ceea ce cu un cuvînt trivial s-ar putea. numi filosofia „ghinionului".

Fiinţa omenească e o marionetă mişcată de sfori necunoscute. Voinţa lor, sărman gest de grandomanie, se împotriveşte o clipă, îndărătnică în demnitatea ei. Forţele obscure care o pîndesc la răspîntii o doboară însă în urmă. Nivelarea şi calmul acopăr apoi, ca nişte bălării crescute pe ruini, rebeliunile sufletelor cutezătoare. Fatalitatea şi drumul rectiliniu al destinului nu vin însă totdeauna din afară. Cîteodată ea stă înlăuntrul oamenilor, în caracterul şi temperamentul lor. In *Le Cameleon,* un escroc inconştient, care îşi schimbă veşnic personalitatea, urmează oa un fel de simetrie geometrică cărarea mai dinainte indicată.

Religiozitatea aceasta simplistă ţîşneşte în plin secolul al XX-lea, la cel mai rafinat dintre scriitori, ca ecoul unui blestem preistoric ce nu poate fi înăbuşit de achiziţiile civilizaţiei. Şi îl aşază pe Bojer printre barbarii culţi ai unei mişcări recente.

Aceasta e concepţia despre lume şi viaţă. Implicit subiectele care o vor ilustra vor trebui să aibă o pecete senzaţională. De multe ori ţi se pare că Bojer urmăreşte efectul, că episoadele sale adesea exagerate, trase de păr, sînt anume alese ca să .complacă unui public dubios. In urmă (te convingi că, fiind dalt conţinutul ideologic care trebuie concretizat, alte subiecte nu s-ar fi putut găsi.

De aceea, Bojer ne apare ca un romantic. Factura senzaţională îl aşază alături de Maupassant şi Merimee. El nu se poate opri la detaliile umile, mici, ale vieţii de toate zilele, la poezia ştearsă şi anonimă a atîtor existenţe neglijabile. El vrea să demonstreze, să arate misterul absurd al firii, complicaţia împletită a soartei.

Subiectele sale sînt emoţionale. Cei ce iubesc literatura veridică a evenimentelor mici vor putea găsi însă şi ei multe detalii delicioase în opera romancierului nordic. Nu rareori, el uită tema principală care-l preocupă, pentru oa să întîrzie descriind mici scene realiste pline de caracteristic, de umor ori de poezie. Aşa, atâtea scene din *Les nuits claires* — cel mai puţin sistematic din romanele sale —, din *Le- Cameleon,* ori scena pescuitului cu care începe *Das grosse Schneu.* Consecvent cu întreaga sa manieră — căci Bojer e un scriitor foarte bine definit ca gen —, el va da o culoare caracteristică numai personajelor secundare. Cele principale sînt *agenţi pasivi care îndeplinesc misiunea soartei.* Ei n-au nevoie de o structură specifică. Sînt toţi la fel. In schimb, personajele secundare, care intervin fortuit în acţiune, care n-au nimic de reprezentat, acestea sînt pline de culoare specifică, de nuanţe deosebitoare, de aspecte proprii.

în ce priveşte stilul, el e de o condensare şi de o concentrare remarcabile. Bojer ştie să aleagă evenimentele caracteristice şi alege de obicei nurnai unul.

Termenii aleşi sînt cei mai generali şi în acelaşi timp cei mai adecvaţi.

J. Bojer face parte din renaşterea spiritului religios la care asistăm în ultimul deceniu. Ca şi Romain Rolland, Andre Gide şi atâţia alţii, el reprezintă în literatură aceeaşi mişcare oare în filosofic are ca reprezentanţi pe W. James, Bergson ori Durkheim, sau în filosofia nordică, un Soren Kierkegaard. Protestant ca factură, el a urmărit oglindirea psihologică a misterului ambiant în adîncurile complicatului suflet nordic.

înzestrat cu o viziune plastică excepţională, cu un stil simultan elocvent şi concentrat, el a lăsat contribuţii definitive la capitolul temelor, pe care-l putem numi : „literatura fatalităţii", alături de un Eschil sau Shakespeare.

1922

RENE LALOU : *HISTOIRE DE LA LÎTTERATURE FRANQAISE CONTEMPORAINE*

E cunoscută vîlva pe oare un critic francez, F. Vanderem, a stîrnit-o în jurul chestiunii manualelor de istorie literară. Acest autor reproşa tratatelor clasice — Brunetiere, Faguet, Lanson — că omiteau o bună parte din autorii contemporani, iar din cei mai vechi, pe toţi acei care se îndepărtau — prin vreun libertinaj oarecare — de la regulele academice consacrate. Dintre cei mai vechi, Baudelaire, Verlaine, Gerard de Nerval, Rimbaud, dacă nu erau ignoraţi cu desăvîrşire, atunci abia erau menţionaţi. Din cei mai noi lipsesc : Villiers de ITsle Adam, O. Mirbeau, Barbey d'Aurevilly, Romain Rolland, Jules Renard etc, etc. Vrînd să umple această lacună, dl. R. Lalou a scris o istorie a literaturii franceze cele mai noi de la 1870 pînă astăzi. Concepută într-o metodă liberă, departe de pedantism profesoral ori de exclusivism universitar, scrisă cu talent şi cu gust, această lucrare nu e numai un minunat repertoriu de informaţie, care cuprinde şi analizează tot ce s-a scris în Franţa de la Zola pînă la Marcel Proust, Jean Cocteau ori Paul Morand, dar prezintă şi pătrunzătoare pagini de critică literară. Ceea ce aduce, însă, mai nou şi mai remarcabil în judecarea literaturii e un punct nou de vedere, acela pe care-l conţine „la critique du metier". Autorul e în curent cu opiniile cenaclurilor şi cu judecata pe care o au artiştii înşişi despre camarazii lor : punct de vedere re-

flectînd cîteodată o exagerată subiectivitate, de cele mai multe ori însă preţios.

, Volumul se termină cu o tablă bibliografică .şi ou un util index.

1923

HERBERT EULENBERG : *SILUETE LITERARE*

Herbert Eulenberg, ale cărui schiţe critice ni le dă în traducere dl. C. Săteanu, e unul dintre cei mai reprezentativi scriitori germani ai tinerei generaţii. Renan de origine, a făcut studii de drept, a fost apoi magistrat, pentru ca în urmă să se devoteze carierei dramatice, pe lîngă teatrul din Dusseldorf. Personalitatea sa morală se resimte de acea criză de individualitate care a urmat imensului efort colectiv german de după 1870.

Tocmai fiindcă măsurile de nivelare şi de conformism erau maxime, reacţiunea celor care rezistau era exagerată şi disproporţionată. A apărut atunci în Germania o generaţie sfidătoare a bunului-simţ comun, înamorată de paradox, de bizarerie şi de un fel de provocatoare poză de originalitate.

Nicăieri n-a fost mai gustat O. WiWe ca în lumea germană, care cetea şi aprecia pe eseistul Peter Altenberg, arbiter elegantiarum al epigonilor vienezi, ori pe dramaturgul, adesea sincer, Frank Wedekind. Herbert Eulenberg e înrudit de aproape cu aceştia. De un subiectivism care ia drept măsură a oricărui adevăr impresia, călit la multiple influenţe şi adăpat la diverse culturi, sarcast amar a tot ce e burghez şi limitat, el a desfăşurat în piesele sale *Anna Walewska, Ein halber Held* sau *Der natiirliche Vater,* în romanul său *Katinka, die Fliege,* ca şi în schiţele critice *Schattenbilder,* a căror traducere ni se oferă astăzi, o vervă plină de fantezie, de comprehensiune şi ironie.

A avut o fericită idee dl. C. Săteanu să traducă aceste portrete imaginare ale unor biografii apocrife, în care detaliul anecdotic fixează adesea ce e mai caracteristic din personalităţi ca Goethe, Musset, Nietzsche, Stendhal, Dostoievski, Dickens, Boccaccio, Verlaine, Schopenhauer, Puşkin etc.

Acest fel de critică e intermediar între literatură şi gazetărie. Are de la cea dintîi elementul narativ epic, cîteodată aproape nuvelistic, de la cea din urmă, Caracterul de anecdotă ori de interviu, ceea ce o face extrem de plăcută nu numai amatorilor de lecturi facile, dar chiar oamenilor de cultură serioasă, ca un derivativ antipedantesc al criticii ştiinţifice cu material prea ordonat şi clasificări prea exclusive.

1924

JACQUES RIVIERE

De la Paris ne vine ştirea morţii directorului revistei *Nouvelle revue frangaise,* cea mai vie şi mai reprezentativă pentru directivele actuale ale literaturii franceze. El moare în vîrstă numai de 39 ani, răpus de o febră tifoidă. Era originar din Bordeaux. îşi făcuse studiile la Paris, unde terminase cu licenţa în filosofie la Sorbona. In 1912, făcu cunoştinţa lui Andre Gide şi intră ca secretar de redacţie la *Nouvelle revue frangaise.* In timpul războiului a fost prizonier în Germania, ou care ocazie a scris un volum de psihologie etnică, *Uallemand.* în 1919 devine directorul revistei, de la care dată directiva şi destinul acesteia se confundă cu personalitatea lui.

Doctrina literară a lui Jacques Riviere, inspirată desigur de Andre Gide, e neoclasicismul. Activitatea grupului de la *Nouvelle revue frangaise* a contribuit la prăbuşirea ultimelor pretenţii simboliste. Dacă *Mercure de France* a fost organul mişcării decadente de subiectivism simbolist al anilor 1870—1900, cealaltă munceşte ca să afirme renaşterea artei clasice. Bineînţeles, subt alte forme şi aspecte. Nu e vorba aici de clasicismul tradiţional francez, întrupat în atitudinea unui France ori Maurras.

Artă clară, raționalistă, da. Insă nu artă indiferentă, insensibilă. Dinamismul lui Bergson, metafizica turmentată a lui Barrets, preocupările protestante de conştiinţă din opera lui A. Gide nu pot rămîne fără influențe directe asupra literaturii actuale. Riviere a căutat să le înglobeze în clasicism, căutînd formula unei arte noi, care să vibreze cu ritmul civilizației moderne.

Din volumul său de *Studii* şi din romanul *Aimee* se desprinde îngrijorarea febrilă a acestui spirit, pe oare liniştea clasică, în sensul tradițional, nu-l mulțumea. De la acesta nu împrumută decît forma. Se poate spune că doctrina lui a fost concretizată artisticeşte de cumnatul său, Alain Fournier, mort şi acela tînăr, în minunatul său roman *Le grand Meaulnes,* amestec de notație realistă, de delicată fantezie, de inanalizabil mister.

Trebuie să adăugăm că în anii de şovinism literar 1918—1923, Riviere a contribuit la reluarea relațiilor intelectuate cu celelalte țări de mare cultură, cu Anglia şi Germania, stimulînd traducerile şi contactul direct, dar mai ales cerînd literaturii franceze adăparea la influențele străine pe oare le credea fecunde. Paul Valery, A. Gide, Marcel Proust, Jacques Copeau au fost prietenii şi susținătorii lui. Se poate spune, fără exagerație, că ceea ce s-a produs mai bun în literatura franceză din ultimul deceniu a fost inspirat de acest cenaclu. Astfel el intră, prin proporțiile şi însemnătatea sa socială, în istoria literară. Pentru neoclasicismul actual, Riviere, care n-a scris prea mult, dar a stimulat direct atîtea energii, va avea cel puțin o importanță ,pe care a avut-o Mallarme pentru mişcarea simbolistă.

1925

GOETHE : *STELLA, CLAVIGO, EGMONT*

A devenit un loc comun lamentarea că marile noastre case de editură inundă piața ou traduceri ori inutile, ori dăunătoare. Se aleg de obicei de-a dreptul din literatura neo-realistă franceză romane obscene, în genul lui *La garçonne.* Din reputația pornografică a cărții se poate obține, cel puțin, un frumos succes comercial. Alteori, se aleg autori intraductibili în limba noastră — Anatole France, de pildă —, ori alții străini cu totul, alții de o valoare mediocră aleşi din literaturi ca cea portugheză ori spaniolă, onorabile, desigur, dar nu aşa de urgente, într-o țară căreia îi lipsesc în traducere marii titani ai literaturii universale.

Trebuie să fim recunoscători d-lui Traian Bratu că s^a gîndit, cu priceperea care i-o dă competența sa, la Goethe, şi încă la piese care nu sînt din cele mai cunoscute, deci traduse în franțuzeşte.

Această încercare a d-lui Bratu ne lasă însă o nostalgie. Cînd vom avea în româneşte o onorabilă traducere a lui *Faust ?*

1925

DRAGOŞ PROTOPOPESCU : *CARACTERUL DE RASĂ AL LITERATURII ENGLEZE*

Preocuparea publicisticii noastre de a face cunoscută cultura engleză pare din ce în ce mai evidentă. Această ingrată sarcină de a vorbi de o societate, pînă acum necunoscută, a fost inaugurată la noi, acum un deceniu şi jumătate, de dl. Ioan Botez. In această privință, d-sa e un precursor şi un fondator. Minunatele sale studii de sinteză asupra culturii engleze au devenit acum clasice. De atunci, au apărut şi alți cercetători. In primul rînd, dl. Dragoş Protopopescu, tînăr profesor]a Universitatea din Cernăuți, care ne dă în această broşură substanțială obiectul lecției sale de deschidere. Literat, poet, om de ştiință, d-sa întruneşte variate calități, pentru ca să facă deosebit de interesante studiile pe care le semnează. Autorul caută oare e facultatea principală a poporului en-

glez. Se opreşte la una indicată de Emerson, *artificiozitatea,* acea „faotitious" caracteristică temperamentului anglo-saxon. Trebuie să înţelegem prin aceasta că englezul preface peste tot natura, adăugîndu-i contribuţia umanităţii sale. Nicăieri puterea de prefacere a ingeniozităţii omeneşti nu s-a arătat mai fecundă, depăşind peste tot resursele naturale. Din această cauză, unele aspecte ale vieţii engleze ne apar chiar paradoxale. „Această ţară ceţoasă oferă lumii observaţii astronomice. Nu are vreo mină de aur, totuşi e mai mult aur în Anglia decît în toate celelalte ţări. E prea la nord pentru cultura viţei, dar vinurile tuturor ţărilor zac în docurile ei" etc, etc. Acelaşi lucru se poate spune despre sistemul social, despre economia, comerţul, sistemul şcolar ; totul e artificial, adică dictat de om contra naturii. Această insulă stearpă e cea mai bogată ţară din lume. Englezul e liber în virtuţile cetăţeneşti, dar filistin în moravuri. E practic, şi totuşi sistemul său şcolar e îmbibat cu limbi moarte.

Englezul nu e subordonat naturii. Activitatea sa, din contra, dictează acesteia. între omul *meditans* al orientului şi cel *cogitans* al Europei — spune dl. Dragoş Protopopescu —, englezul e prin excelenţă *homo faber.* Dar aceasta nu înseamnă că el e materialist. In lupta contra forţelor naturale, el dă dovadă de idealism şi dezinteresare. Această trăsătură de idealism practic, activist, e prezentă în toată literatura anglo-saxonă. D. Dragoş Protopopescu întreprinde în acest scop o lungă excursie de verificare. Ne arată această caracteristică consecventă în vechea literatură engleză preshakespeariană, la Shakespeare însuşi, la romantici, în fine, la romancierii naturalişti, aşa de deosebiţi prin idealismul lor moral de un Zola, Goneourt ori Maupassant.

Scrisă vioi, pregnant, cu erudiţie şi pătrundere, această broşură ne face să întrevedem ce putem aştepta de la studiile engleze ale d-lui Dragoş Protopopescu.

1925

GUSTAVE COQUIOT : *LAUTREC*

Toulouse-Lautrec e artistul Parisului boem şi reprezintă în pictură ceea ce reprezintă Henry Murger în literatură.

Nimic mai bizar decît viaţa acestui „rapin" de Montmartre. Originar din conţii de Toulouse, una din cele mai vechi şi mai glorioase familii franceze, din acelea care au contribuit la însăşi alcătuirea statului francez, el a lăsat deoparte orice tradiţie, orice morgă şi, ieşind din viaţa îngustă şi fără libertate a clasei sale, s-a amestecat printre veselii, amabilii artişti care furnică fără grijă între place Clichy şi place Pigalle. A dus viaţa cea rnai curioasă, locuind ani de zile într-o casă de prostituţie, urmărind cu îndîrjire parcă sooborîrea pînă la anulare a numelui său. Cinsprezece ani, între 1885 şi 1900, toţi aceia care frecventau cafenelele bulevardelor exterioare l-au putut vedea peregrinînd prin cafenele ori baruri. Pictura sa se inspiră direct din viaţa de plăceri a unui anumit mediu parizian. Music-hall-ul, barul, balurile publice de la Moulin de la Galette (imortalizat şi de Renoir), dansatoarele de variete ori de circ, mai vulgare, dar mai vii, mai puţin convenţionale decît baletistele lui Degas, în fine, figurile de apaşi ori numai de aventurieri, de prostituate de mîna a treia l-au atras prin pitorescul vieţii şi fizionomiei lor. Alfred la Guigne, May Belfort, la Goulue sînt tipuri sociale ale acelei fericite epoci de viaţă pariziană de la sfîrşitul secolului trecut în care Montmartre fără grijă îşi cînta veselia de-a lungul trotuarelor, în timpul vieţii sale, Lautrec a trecut drept un talentat pictor de ordinul al doilea, un excelent decorator, desinator ori caricaturist. După moarte însă, ca şi înaintaşul său Daumier, el a cucerit admiraţia unanimă, şi locul său azi e consacrat printre primele rînduri ale generaţiei trecute.

Dl. Cloquiot e mai mult un ziarist decît un critic de artă. Lucrarea sa are mai mult caracterul anecdotic. E totuşi interesantă pentru o mulţime de detalii particulare din viaţa pictorului.

1925

BENJAMIN" CREMIEUX : *LE VINGTIEME SIECLE*

E vorba de spiritul literar al secolului al XX-lea, fiindcă volumul cuprinde o serie de studii asupra literaturii franceze contemporane. Fireşte, din analiza operelor şi a autorilor se degajează, chiar fără voia autorului, care nu şi-a însoţit volumul nici cu o introducere, nici cu o concluzie, mentalitatea generală a acestui început de veac. Dacă ar trebui să precizăm ceea ce n-a precizat autorul, am fi înclinaţi să prezentăm ca o caracteristică evidentă a timpului nostru viteza vieţii. Maşinismul, pe de p parte, care nu cunoaşte încercările brute şi infructuoase, care efectuează iute şi precis, de altă parte, complexitatea veşnic crescîndă a sentimentelor, efect al unei veşnic accentuate diferenţieri, a ocupaţiilor, distracţiilor, călătoriilor noastre, toate acestea ne obligă să trăim repede şi scurt. Urbanismul accelerează cadenţa vieţii. Dar cum, fie prin exodul rural, fie prin industrializare crescîndă, urbanismul creşte mereu, urmează că iuţeala crescîndă, febrilitatea, agitaţia ne dau o altă percepţie a timpului. Se ştie doar din psihologia tradiţională că, pe măsură ce înregistrăm mai multe evenimente într-un interval oarecare, timpul ni se pare mai scurt. Epoca noastră se interesează din ce în ce mai mult de mobilitate, de schimbare. De aici succesul enorm al filosofiei bergsoniene, evanghelia metafizică a ceasului de faţă. Literatura se resimte şi ea de această accelerare a ritmului. Autorii studiaţi de dl. B. Cremieux, de la Marcel Proust (studiul asupra acestuia ni se pare cel mai complect şi mai profund din cîte s^au consacrat marelui scriitor în critica franceză) la J. Giraudoux, Mac Orlan ori Paul Morand, au — sub deosebiri superficiale — acelaşi fond comun, acela al unei nervozităţi, al unei mobilităţi nepotolite. Viaţa descrisă de ei e aceea a telefoanelor, a telegrafului, a bursei, a aeroplanului. Pulsaţie bogată şi rapidă, dar — în acelaşi timp — obositoare şi epuizantă. Ca să facem profeţii : viaţa viitorului va fi şi ea, poate, din această cauză, mai bogată, dar mai scurtă.

1925

Ultimul număr dintr-o revistă pariziană ne-a adus cîteva extrase din cugetările lui Paul Valery, care, zice-se, vor trebui să apară în curând în volum. Cetite de un român, în alarma dificultăţilor materiale care' ne înconjură, aceste reflecţii apar de o tristă inutilitate. Comparată cu necazurile prea cotidiene ale omenirii de astăzi, subtilitatea lor aminteşte de acele contese rusoaice în refugiu, pe care le poţi întîlni la ora plimbării în Faubourg Saint-Honore la Paris, împodobite de somptuoase bijuterii — ultimul lor capital —, dar purtînd sub rochii de mult demodate tocuri scîlciate.

A scrie astfel de lucruri înseamnă a repeta, fără scuza inconştienţii, gestul. acelei regine care recomanda gloatei lipsită de pine cozonacul. Şi, totuşi, artistul, care subt presiunea mizeriei n-a părăsit jocul luxos al subtilităţii sale, nu denotă numai rafinare, dar şi un eroic caracter. Subtilitate şi inutilitate în timpuri de straşnică necesiitalte înseamnă profund idealism. „II n'y a que le superflu qui est necessaire" nu e numai o vorbă de duh. Voltaire a caracterizat prin ea o anumită nobleţă, acea divină manie care ignorează actualul şi necesarul pentru partea lor de trivial utilitarism, uzînd numai de ceea ce nu interesează pe nimeni.

Din toate literaturile lumii, cea mai degajată de consecinţi pragmatiste e cea franceză. Romanul englez are un aspect moral, cel rusesc, unul religios, Dar literatura unui Proust ori Valery ce urmăreşte ? Nimic *aplicabil.* Din ea nu se poate scoate pretext de acţiune, de reţetă, de remediu. Astfel de pagini nu pot servi drept soluţii la nimic. Mă gândesc apoi la literatura noastră prezintînd aproape totdeauna un „cote" didactic şi am în faţă două stadii de civilizaţie. La noi, omul nu s-a dezrobit încă de interesul biologic. Acte sublime ori absurde, adică fără scop vizibil, nu se întîlnesc. Avem puţini maniaci, aceşti cavaleri eroici ai dezinteresării supreme. Numai în ţările cu adevărat înaintate în cultură, preparată de secoli de afinare religioasă, se pot întîlni colecţionarii inocenţi şi pasionaţi de mărci poştale, de cutii de chibrituri, de mî-

n-ere de umbrelă... Cîtă victorie asupra animalităţii agresive înseamnă aceste idilice copilării inofensive !

Cîtă securitate oferă în lupta pentru viaţă aceşti duioşi şi blînzi obsedaţi ?

O civilizaţie nu începe decît de la lux şi de la inutil. Abia de atunci se dezrobeşte omul de tendinţele primare. Cugetări subtile ca ale lui Paul Valery, scrise în mijlocul furtunii şi pe deasupra ei, ne fac să dezesperăm de umanitatea de azi, aşa de violentă şi de instinctivă. Cînd ajung şi pe la noi, e mai bine să le considerăm ca o speranţă decît ca p ironie.

1925

DRAGOŞ PROTQPOPESCU : *PAGINI ENGLEZE*

Nu vom reaminti aici încă o dată necesitatea studiului altor civilizaţii pentru dezvoltarea noastră spirituală şi folosul pe care-1 trage o cultură tînără asimilînd pildele altora. Toate acestea sînt acum locuri comune chiar pentru cei mai convinşi tradiţionalişti ori autohtonişti.

Plecînd de la această trebuinţă, am avut o fază a istoriei literare europene la noi impregnată de caracter didactic. Ni se înfăţişa modul de viaţă ori literatura unui popor, pentru ca din imitaţia lui să profităm şi noi ceva. Fatal, ni se prezentau numai aspectele strălucite ale popoarelor străine.

Asemenea studii se apropiau mai mult de morală ori de pedagogie decît de ştiinţă pură.

Volumul d-lui Dragoş Protopopescu nu intră în această tendinţă. D-^sa face ştiinţă şi critică literară pură, adică dezinteresată. Profesorul de literatură engleză de la Cernăuţi discută marii scriitori anglo-saxoni, independent de orice aplicaţie, fără să tragă din ei învăţăminte, aşa cum ar face atunci cînd ar analiza un scriitor român.

în studii ca *Valoarea latină a culturii engleze, Conrad, Byron, Teatrul englez contemporan* etc, curiozitatea se satisface autonom, curată de orice imixtiune.

Sînt pagini aci adinei, aci spirituale, aci instructive. Faptul caracteristic e prins în specificul său şi comentat adecvat, fără să fie denaturat. *Scrisorile din Londra,* multe din ele publicate în revista noastră, prezentate mai uşor, fără balast şi fără pedanterie, sînt pline de vioiciune. Impresii fugitive ale unui spirit sensibil şi inteligent.

Se descopăr, în general, la dl. Dragoş Protopopescu, două caractere egal de necesare celui ce se îndeletniceşte cu istoria literară : temperamentul artist, care poate retrăi ceea ce studiază, şi spiritul de exactitate, nutrit cu erudiţie. Un artist şi un om de ştiinţă : aptitudini care dau cărţii de faţă o deosebită fizionomie în publicistica noastră.

1925

ARTHUR SCHNITZLER

Publicăm în numărul de faţă o nuvelă tradusă a marelui scriitor austriac Arthur Schnitzler, fiindcă aceste bucăţi*, nefiind traduse în franţuzeşte, sînt greu accesibile publicului nostru. Reputaţia acestui scriitor a avut o desfăşurare curioasă. Autor al cîtorva piese frivole, adesea de o senzualitate dezmăţată, el n-a fost cunoscut decît subt această ipostază. Numele lui era asociat astfel cu acela uşuratic al lui Henry Lavedan ori al altui autor parizian de piese facile. în special una : *Reigen* stîrnea deliciile adolescenţilor corupţi ori a bătrînilor lubrici. Dar Schnitzler a mai scris şi un roman, *Der Weg ins Freie,* şi cîteva volume de nuvele. Slab dramaturg, el e unul din cei mai mari nuvelişti ai timpului nostru. Fără exagerare, în această privinţă, el poate sta alături de marii săi precursori Maupassant şi Cehov.

Fiu al unui doctor vienez, el însuşi şi-a ales cariera părintească. A trăit tot timpul în Viena ca asistent de

*** *Morţii tac,* trad. de Măria T. Burgbelea *(Viaţa românească,* mai-iunie, 1926, p. 280-292).**

clinică sau medic de sanatoriu. Nimeni nu putea fi mai înzestrat să presimtă şi să descrie fenomenul morţii şi fragilitatea efemeră a vieţii. Descompunerea treptată pe care o aduce sfîrşitul fatal a descris-o magistral în nuvela sa *Sterben.* Fire adine pesimistă, Schnitzler ironizează cu amărăciune şi cruzime iluzionismul persoanelor simple care speră de la viaţă mai mult decît aceasta poate da *(Frau Berta Cârlan),* sau optimismul rudimentar al oamenilor plini de viaţă, al ofiţerilor, în special *(Leutnant Guşti).*

Ceea ce e specific însă scriitorului vienez şi în care nu e întrecut de nimeni, ceea ce constituie noutatea artei sale e analiza psihologică subt formă de monolog interior. Schnitzler transpune în cuvinte întrebările şi răspunsurile unei conştiinţe în luptă cu ea însăşi. Printr-o punctuaţie specială, un ritm al frazei, prin sugestii (mai rar), prin cuvinte directe, el prinde firul direct al luptei sufleteşti, în accentul ei sincer şi direct, realizând, dacă se poate spune, idealul analizei psihologice „â la Bergson", adică înfăţişînd elanul vital sufletesc printr-o aprehensiune directă. Ar fi de făcut multe comparaţii utile între Proust şi Schnitzler. El pleacă de la această ipoteză, dealtfel perfect verificată de psihologia modernă, că la omul civilizat limbajul joacă un rol primordial, că orice act sufletesc, emoţie ori gîndire e transpozabil în cuvinte. Cum spune Janet, oamenii evoluaţi îşi ţin veşnic discursuri lor înşişi. Orice hotărîre se poate înlocui cu o afirmaţie verbală, se reduce la pronunţarea unor fraze. Constatarea aceasta fiind verificată ştiinţific, procedeul lui Schnitzler de a întrebuinţa un monolog, un discurs interior pe care şi-1 ţine eroul în momentul acţiunii, ni se pare perfect legitim. Tehnica aceasta nu e montonă însă, fiindcă e mereu alternată de o alta, „comportistă", după care personagiile acţionează pur şi simplu. Cetitorul va putea aprecia aceste calităţi în nuvela din numărul de faţă, dar mai ales în aceea pe care vom publica-o în numărul viitor, *Orbul Geronimo şi fratele său.*

Literatura lui Schnitzler nu e prezentată sub formă de confesiune subiectivă. El e realist, obiectiv. Discursul

interior e descris numai cum apare la altul, ca un simplu fenomen, ghicit de autor şi reconstituit după documente exterioare.

1926

JEAN COCTEAU : *LE RAPPEL A UORDRE*

Dl. Jean Cocteau a fost cea mai bizară apariţie de după război. Imediat după armistiţiu, Parisul amator de senzaţii inutile, de jocuri fanteziste, a consacrat cu scandal ori cu triumf un tînăr scriitor care într-o serată literară declarase că singurul său şef şi precursor e nepotul său în vîrstă de şapte ani. Afirma anume că literatura informă a copilăriei e o adîncă sursă de inspiraţie. Mişcarea a prins, cum prind atîtea lucruri la Paris, şi s^a intitulat „dadaism", după cele două silabe pe care le bîlbîiesc copii în primii ani. Mai pe urmă, curentul a fost împins pînă la cele mai absurde exhibiţii de epigoni geloşi şi netemperaţi, îneoînd totul în discredit şi ridicol.

Jean Cocteau, care e o inteligenţă adîncă şi un talent la fel, s-a convertit încetul cu încetul la atitudini mai serioase, părăsind altora exploatarea acestei glume de tinereţă a unui adolescent „frondeur". Astăzi el s-a aşezat printre apărătorii neoclasicismului, ai literaturii savante, lucrată pînă la exces, a procedeului lucid şi raţionalist, în multe privinţi, ideile sale sînt aceleaşi ca şi ale lui Paul Valery. Romanele sale, *Thomas l'Imposteur, Le Potomak, Le grand ecart,* sînt de **o** lapidară concentrare şi de **o** respectabilă ţinută cerebrală.

în volumul de faţă, J. Cocteau strînge cîteva eseuri publicate mai înainte separat în diferite broşuri. Prima, *Le Coq et VArlequin,* conţine o cantitate de maxime care tind să arate meritele muzicii lui Erik Satie, Stravinski, şi ale picturii lui Piasso. Celelalte sînt note estetice cu teme foarte variate : *Maurioe Barres, Arta nouă* etc. .. Din cele mai unitare e acela intitulat *D'un ordre considere comme une anarchie.* încercările lui Cocteau sînt

strălucite şi ingenioase.- Ele arată că prin orice şcoală literară, prin orice curent artistic ori filosofic, spiritul francez rămîne intact : acelaşi azi, ca şi în secolul al XVIII-lea, veşnic fin, graţios, suplu ca un corp tînăr. Numai că excesul de subtilitate face cîteodată textul incomprehensibil.

1926

CH. LALO : *ESTHETIQUE*

E cunoscută penuria literaturii filosofice franceze în ce priveşte estetica. Afară de învechitul manual al lui E. Veron, nu există acolo lucrare de ansamblu asupra acestei materii. E probabil că în Franţa preocuparea estetică, fiind aşa de adîncă în viaţă, nu constituie o problemă şi, satisfăcîndu-se practic, nu are nevoie de refugiu în teorie.

Broşura lui Ch. Lalo face parte dintr-o colecţie de compendii. Pe cît e-posibil într-o sută de pagini, ea sintetizează foarte condensat aproape tot materialul disciplinii. Ea poate fi utilizată cu folos de începători şi profani,

1927

GEORG BRANDES

A murit în vîrsta de 85 ani (era născut la 1842) criticul Georg Brandes. El a trecut drept unul din cei mai însemnaţi critici europeni din a doua jumătate a secolului trecut, A fost îndeosebi influenţat de H. Taine, asupra căruia a scris o monografie, *Estetica franceză a timpului nostru,* şi de J. St. Mill, din care a tradus în limba daneză. A funcţionat multă vreme ca conferenţiar

al Universităţii din Copenhaga. Fructul cursurilor ţinute acolo a format opera sa monumentală *Curentele principale ale literaturii secolului al XlX-lea.* Din ciclul acesta, studiile închinate romantismului au devenit astăzi clasice.

A mai consacrat apoi cercetări filosofului nordic S6ren Kierkegaard, lui Lassalle, Shakespeare. Articolele sale de critică contemporană au fost adunate în volumele *Suflete moderne* şi *Oameni şi opere.* Georg Brandes era de foarte multe ori un spirit profund, împingînd metoda istorică şi biografia pînă la adinei detalii, dar de multe ori — în special în ultima parte a carierei sale — se achita cu un bagaj anecdotic adesea superficial. Atitudinea sa era larg umanitaristă şi în cariera de gazetar şi publicist politic a combătut, oriunde apărea în Europa, reacţiunea şi obscurantismul subt forma judecăţilor religioase şi şovine. Era un adept hotărît al libertăţii desăvîrşite şi ura orice autoritarism. De aceea, el a avut o influenţă deosebită asupra tineretului nostru socialist de la sfîrşitul secolului trecut. D. Gherea, în special, îl cita cu predilecţie alături de H. Taine. Pe teoriile acestor doi critici se bazau şi consideraţiile asupra artei ale criticului socialist. Astfel, indirect, Georg Brandes a adus şi el o contribuţie la modernizarea culturii româneşti.

1921 •

CAZUL GIDE

Din Paris vine ştirea că memoriile lui Andre Gide *Si le grain ne meurt,* au fost retrase din librării de editor, probabil în înţelegere cu autorul. întrebarea cea mai firească care se impune e aceasta : de ce le-a mai publicat atunci ? Mai ales că aceste memorii, ca şi cartea de teorie generală, publicată mai înainte, *Corydon,* nu erau deloc făcute să aducă servicii autorului.

Andre Gide este astăzi poate figura cea mai discutată şi, în multe medii literare, cea mai cu autoritate din

literatura europeană. In America, Germania şi Anglia, literatura cea mai tînără nu e cu totul lipsită de influenţa acestui scriitor şi moralist. Viaţa sa intimă, roasă de vi-ţii adinei şi totuşi umane, e privită de mulţi cu dezgust sau dispreţ, dar printre tineri e considerată cu mult in-teres şi indulgenţă. Toate acestea fiindcă pervertirea lui Gide nu e decît mărturia unui adînc dezechilibru moral, care însă a făcut eroice eforturi către normalizare. *Si le grain ne meurt* minunează pe lector prin justeţea, prin naturaleţea atitudinii autorului. Cînd cineva se decide să-şi răscolească rănile şi să expuie publicului păcatele sale adinei ori odioase, e tentat să intre în una din atitu-dinile convenţionale, care se întrebuinţează în această circumstanţă. Cînd cineva se înjoseşte pînă a face părtaş la mizeriile vieţii sale intime pe orice lector, el trebuie să aibă numaidecât unul din următoarele aspecte sufle-teşti. Unii sînt cinici. Se fălesc cu viţiul şi bravează cu im-pertinenţă opinia : e cazul destul de ieftin al lui Oscar Wilde. La alţii, mai demni, mai mîndri, se observă o as-pră resemnare. La alţii, în fine, e cazul multor scriitori ruşi, apare revolta contra societăţii care e făcută respon-sabilă. Atitudinea lor e o gravă acuzare adusă mediului. La Gide, nici cinism, nici resemnare, nici poză de marti-raj, nici revoltă contra societăţii. El povesteşte tristele îm-prejurări ale vieţii sale decăzute cu naturaleţa şi calmul cuiva care ar clasifica şi descrie simple fenomene. Nu se poate zări nici indignare, nici impertinenţă, nici umilinţă, într-un singur loc se găseşte această justificare a acestor confidenţe : „Mettons que je fals tout cela par penitenee". E conştiinţa protestantului, nevoia sa religioasă de mor-tificare. Aceasta trebuie să fie scuza acestor grozăvii po-vestite pur şi simplu. Şi e adevărat că această carte de chinuri sexuale, de frămîntări şi torturi trupeşti nu lasă dezgustul pe care ar trebui să-1 lase asemenea subiecte. Se ghiceşte o adîncă luptă morală în care intenţia no-bilă e frîntă de impetuozitatea naturii' iniţiale. Efectul e tragic, dar nu e dezgustător.

Şi, cu toate acestea, tot ne mai întrebăm de ce au-torul a ţinut să prezinte atîtea detalii umilitoare ale vie-ţii sale sexuale. Cu siguranţă că 1-a încurajat pilda lui Jean Jacques. Dar la Rousseau lucrurile se prezentau altfel. Asemenea detalii nu se povestesc decît ori de fi-rile complect pure, candide — era cazul lui Rousseau —, sau atunci de firile impetuoase de apostoli ori fondatori de religii. Candoarea ori forţa sufletească enormă mas-chează decăderea. Isus ar fi putut spune orice. Rousseau încă, din familia fundatorilor de religii. Dar Gide e prea critic, prea lucid, prea rece. Ii lipseşte forţa, grandoa-rea, violenţa.

Dar, pe de altă parte, nu e mai candid. Se înţelege astfel că confidenţa ororilor unui ora deştept şi rece nu poate fi înecată de suflul religios, care-i lipseşte. Efectul se cunoaşte : un peisaj rînced de deprimantă descompu-nere. Iţi pare rău că autorul s-a umilit într-atît, cînd nu-i poţi găsi nici o scăpare în propriile sale facultăţi, care refuză de a-l scuza.

192 •

ST. ZWEIG : *DICKENS ET BALZAC*

Au apărut în franţuzeşte două din studiile critice ale scriitorului austriac. Ediţia germană cuprinde, pe lîngă aceste două studii, şi unul asupra lui Dostoievski, care urmează să apară în traducere separată mai tîrziu.

Critica franceză a excelat totdeauna în analiza idei-lor. Critica estetică propriu-zisă, adică aceea a individu-alului artistic din fiecare autor, e făcută în general din-tr-un punct de vedere prea raţionalist. Aceste două studii reprezintă două modele de excelentă critică intuitivă, aceea care pătrunde direct în inima operei, fără argu-mentaţie şi fără prea multă teorie. Portretul autorilor se încheagă viu din o mulţime de detalii, la prima apa-renţă împrăştiate, sporadice, dar care se cheamă unele pe altele într-un sentiment unitar, într-o tonalitate afec-tivă generală.

Geniul lui Balzac e comparat cu acela al lui Napo-leon. Cel din urmă, cu epopeea sa grandioasă, influenţează pe cel dintîi. Şi Balzac voieşte să creeze o lume coiora-

tă, de proporţii gigantice. El ştie totul, ghiceşte, fără să studieze. Puterea sa de viaţă e unică. încă de tînăr, privind un portret al lui Napoleon, el îşi promite să-1 reediteze în literatură.

> Dickens ne apare ca tipul normal al burghezului englez din secolul trecut, cu toate consecinţele psihologice ce decurg din această natură.

St. Zweig, care e şi un poet, a scris aceste două portrete cu acea căldură'şi strălucire caracteristică beletriştilor şi aşa de rară la criticii de meserie.

1927

RENE LALOU : *PANORAMA DE LA LITTERATURE ANGLAISE CONTEMPORAINE*

Vă aduceţi aminte de polemica vie dusă acum cîţiva ani de criticul F. Vanderem contra manualelor clasice de istorie literară : Brunetiere, Faguet, Lanson, acuzate că neglijează literatura nouă şi mai ales pe autorii cei mai originali suspectaţi de spiritul academic şi pompier. Ca să umple această lacună, Rene Lalou a scris atunci o *Histoire de la litterature rfrangaise contemporaine (1870* —1920), plină de viaţă, de gust şi lipsită cu totul die pedantism, de „parti-pris" oficial. Toţi autorii erau analizaţi liber, după textele lor, dintr-un punct de vedere strict estetic. Această lucrare a avut mult succes. Dovadă, numeroasele ei ediţii.

Cu aceleaşi calităţi de vivacitate şi tinereţă, R. Lalou ne dă astăzi un tablou comprehensiv, scurt, sintetic prezentat al literaturii engleze moderne. Nu e vorba, fără îndoială, de o lucrare sistematică sau măcar completă. Pentru aceasta, cetitorul are în limba franceză pe aceea a lui L. Cazamian. E o schiţă pitoresc desemnată a principalilor reprezentanţi ai literaturii moderne engleze, de la ideologie, pînă la teatru, poezie şi roman.

Se începe cu moştenirea victoriană scurt caracterizată. Se continuă cu destinul scurt şi strălucit al lui **O.** Wilde, prezentat judicios, cumpănit şi inteligent. Caracterizările asupra lui Conrad, Hardy, Galsworthy nu sînt mai puţin interesante. Dar cel mai mare merit al cărţii e ideea unitară, de ansamblu, care se degajă din această „panoramă", bine desenată în toate contururile ei.

1927

MAXIMILIAN HARDEN

Celebrul publicist şi polemist german a murit în Elveţia, în indiferenţa generală, uitat de generaţia sa, ignorat de cea de astăzi. Născut în 1861 la Berlin, Maximilian Harden nu era prea bătrîn. Îşi pierduse, însă, publicul. Nu se mai putea sprijini pe elementele reacţionare, fiindcă îşi îmblînzise oarecum ideile şi, pe de altă parte, origina sa evreiască nu era de natură să placă grupului „Deutsch-national", antisemit prin excelenţă. Democraţii, oameni tineri, postbelici, îşi aveau publiciştii lor. Poate şi felul de a scrie al lui M. Harden, în acelaşi timp pitoresc şi nervos, dar şi greoi, încărcat de incidentale şi parenteze, nu convine frazei scurte şi suple gustată de timpul nostru.

El a început ca amic şi susţinător al lui Bismarck. Cînd bătrînul cancelar a trebuit să se retragă, apărarea lui Maximilian Harden i-a adus oarecare consolare în izolarea sa. Talentul polemistului s-a năpustit atunci contra succesorului său, prinţul Caprivi. Articolele sale pline de vervă şi puternica independenţă de cuget nu-şi aveau egalul, într-o ţară lipsită de curaj civic, cum era Germania de atunci, decît tocmai în articolele lui Borne, cu care, dealtfel, Harden semăna prin multe trăsături de spirit.

De multe ori el a încercat să justifice politica forţei şi a violenţei. Prin una din acele ironii pe care le păstrează de multe ori destinul, Maximilian Harden a trebuit să suporte îndreptată asupra sa în perioada de după război, contemporană cu asasinarea lui Rathenau, acea violenţă brutală pe care a scuzat-o altădată.

Ani de-a rîndul a scos revista săptămînală *Die Zukunft,* scrisă în bună parte de el singur, ca şi altădată la noi *Săptămîna* lui G. Panu. Prin logica lor polemică, prin combativitatea lor, aceşti doi oameni au avut mai mult decît o singură asemănare.

In afară de activitatea politică, Maximilian Harden a avut şi una artistică, în special aceea de critic teatral. Studiile sale asupra lui Hebbel, Ibsen etc. sînt remarcabile. Din acest domeniu a rămas de la el şi un volum : *Kampfgenosse Sudermann.* Cea mai cunoscută din cărţile sale e culegerea de portrete : *Kopfe,* în care sînt schiţate cu ascuţită pătrundere fizionomii foarte variate, ca de pildă Briand, artista Rejane, Nicolae II, Wilhelm II etc, etc.

O ultimă dată, cînd numele său a strălucit în opinia publică, a fost atunci cînd s-a ridicat plin de indignare contra imoralităţii curţii imperiale, cu ocazia afacerii Eulenburg. După aceea, a continuat să-şi consemneze însemnări mai mărunte în *Zukunft,* fără însă să fie iar centrul vieţii politice.

1927

H. DE MONTHERLANT : *AUX FONTAINES DU DEŞIR*

Carte interesantă şi enervantă în acelaşi timp. Autorul, unul din cei mai talentaţi din tînăra generaţie de prozatori francezi, continuă, pînă la o vîrstă care nu mai e complect fragedă, un egocentrism impertinent. De cele mai multe ori, frazele încep cu eu... Cum se zice în limba sa, autorul se „gobează". Se prezintă mereu ca centrul universului. Erou al războiului, pasionat de sporturi, de lupte de tauri, umanitarist mai în urmă (cu care ocazie ne-a lăsat minunatul roman *Les bestiaires),* în toate aceste ipostaze variate şi contradictorii, H. de Montherlant, discipol al lui Barres, urmăreşte, pe lîngă îmbogăţirea eului cu tot felul de senzaţii, şi împrăştierea unei cronice melancolii care-l urmăreşte peste tot. Fantoma lui Barres, eternul neurastenic, îl urmăreşte. In acest volum H. de Montherlant o rupe cu acest strigoi al trecutului : dar de învăţătura sa, de germenul de descompunere pe care i l-a transmis maestrul nu poate scăpa. Eseul *Lea voyageurs traques* de shakespeareane proporţii, de un trist şi adînc adevăr, e dovada cea mai bună.

Merită să fie cetit, cu toată incoerenţa sa mai mult aparentă, şi articolul *La mort de Peregrinos.*

1928

FRANK HARRIS : *LA VIE ET LES CONFESSIONS DE OSCAR WILDE*

Viaţa nenorocită, impertinentă şi — în fond — prea umană a lui Oscar Wilde a fost comentată de numeroşi publicişti. Din toate opiniile emise asupra omului şi artistului O. Wilde, cu excepţia aceleia a lui A. Gide, judecata lui Frank Harris, bravul său prieten, e cea mai dreaptă şi mai omenească. Pentru Gide, Wilde e un fenomen curios de umanitate. Pentru Harris, el e un om excepţional, pierdut de o nenorocită educaţie — aceea a colegiilor engleze — şi de o concepţie de viaţă păgînă şi estetă nepotrivită cu mediul anglo-saxon, de burghezi puritani, corecţi, dar fără înţelegere pentru cazurile excepţionale. Şi din toată această biografie e poate mai interesantă figura lui Harris, decît chiar aceea a lui Wilde. Romancier, critic, jurnalist, om de afaceri, el e înainte de toate un om de treabă, sănătos, normal, energic, plin de omenie şi indulgenţă.

In plin război contra burilor, el nu s-a sfiit să le ia apărarea. După procesul contra lui Wilde, nu se reţine de a face un altul mai serios magistraturii engleze.

Din toate peripeţiile pline de dramatism ale vieţii alintatului şi pe urmă persecutatului „dandy" al literelor engleze, reiese caracterul său dulce, blînd, copilăresc. Wilde e o victimă. Talentul său — se pare superior în conversaţie scrierilor — a iritat pe o mulţime de burghezi ipocriţi. Declinul vieţii sale, în Paris, cu detalii de sin-

ceritate crudă, e descris cu tot patosul său tragic. Harris priveşte fără intimidare adevărul în faţă. Cunoaşte cu luciditate toată decăderea prietenului său. Şi cu toate acestea, îl absolvă în baza unei înţelegeri şi compătimiri cu adevărat creştineşti. Împrejurările sînt tratate aşa încît nu mai e vorba de păcătoase specimene omeneşti, ci de forţe misterioase ale destinului şi fatalităţii.

1928

MARCU BEZA : *ROMANUL ENGLEZ CONTEMPORAN*

De ani de zile, publicistul eminent şi neobosit care e dl. M. Beza veghează la Londra pentru apropierea culturală anglo-română. In Anglia el face cunoscut toate aspectele de interes ale literaturii şi culturii noastre, iar aici ne revelează ce e mai interesant din evoluţia literaturii engleze. Fire de artist — el însuşi romancier şi nuvelist — şi de istoric în acelaşi timp, el pătrunde adîne în materia tratată cu o simpatie şi cu o înţelegere care nu are egal decît în verva cu care expune operele ce cad subt obiectivul său.

Literatura contemporană engleză e, în adevăr, la înălţimea celei victoriene care a precedat-o. Aceeaşi bogăţie, aceeaşi umanitate, aceeaşi intimitate şi căldură animă pe romancierii de azi, cum anima altădată pe Meredith, G. Eliot ori Thomas Hardy.

De la J. Conrad, H. Wells, A. Bennett ori J. Galsworthy, azi celebri şi pe continent, pînă la ultima generaţie, aceea a lui Franck Swinnerton ori Clemence Dane, lucrarea dă ample şi interesante informaţii asupra structurii sufleteşti a autorilor, cît şi asupra operelor.

2929

ALEXANDRE RALLY ET GETTA HELENE RALLY : *BIBLIOGRAPHIE FRANCO-ROUMÂINE*

Această bibliografie, de o indispensabilă utilitate, e opera a doi cercetători români de mult stabiliţi în Franţa. Lucrarea trebuia făcută şi era aşteptată. Felul cum s-au achitat dl. şi d-na Rally e întru totul lăudabil. Nici o carte importantă n-a fost uitată. Indicaţiile sînt complecte şi exacte. Volumul întîi indică operele românilor publicate în franţuzeşte, iar volumul al doilea, operele franceze relative la România. Foiletînd aceste două volume, care conţin peste 8.000 de lucrări menţionate, poţi să-ţi dai seama de legăturile culturale între cele două ţări şi să constaţi proporţiile imense ale influenţei franceze la noi.

Ambele ţări trebuie să fie recunoscătoare d-lui şi d-nei Rally.

1930

ANDRE MAUROIS : *TOURGUENIEV*

Marele scriitor rus a fost eclipsat în ultimii ani de gloria lui Tolstoi şi, mai ales, de aceea a lui Dostoievski. Arta sa simplă şi clară, echilibrul său, duioşia şi amărăciunea sa ponderată nu mai sînt pe gustul unei epoci plină de îngrijorare, de frământare, de dezechilibru. Firile obscure, enigmatice, mistice prind mai uşor într-o astfel de atmosferă în care seninătatea sună fals, ca o ironie sau ca o sfidare. Astfel, divinul şi încîntătorul Turgheniev a fost încetul cu încetul dat uitării. Totuşi, scriitorii englezi, în special Galsworthy, printre alţii, au continuat să-1 admire.

Andre Maurois, critic şi romancier, trăind în atmosfera engleză, s-a simţit dator să repare această uitare. A ţinut cîteva conferinţe, al căror rezumat e cartea de faţă. Se schiţează sumar viaţa poetului, copilăria sa tristă — terorizat de o mamă fantască, amorurile sale cu sora

lui Bakunin, cu Pauline Vieudot şi cu altele, vagabondajul său în ţările Apusului, relaţiile cu Flaubert, Goncourt şi Daudet, procesul dintre el şi Rusia ţaristă şi revoluţionară, neînţeles, deopotrivă de amîndouă.

Se desinează firea sa delicată, diletantică, pesimistă şi duioasă, inaptitudinea sa tragică pentru pasiunile violente, pentru atitudinile sectare şi unilaterale. E vorba apoi de arta romanelor sale, subtilă şi desăvârşită. Un ultim capitol se ocupă de filosofia sa pesimistă, fără să excludă o anumită încredere în destinul şi firea omului. Moartea sa, înfiorătoare, în singurătatea şi luciditatea cu care s-a produs, e evocată mişcător. Totuşi, cartea rapidă şi superficială nu va satisface pe cei care iubesc pe tristul şi fermecătorul scriitor rus.

1931

ŞTEFAN ZWEIG : *NIETZSCHE*

Ştefan Zweig nu e nici un critic literar propriu-zis şi nici un biograf romanţat. E ceea ce se numeşte astăzi," din ce în ce mai frecvent, un eseist. Articolele sale nu-şi propun, ca studiile de critică literară propriu-zisă, un scop precis şi un obiect limitat. El atinge în treacăt unele puncte de vedere, neglijează altele, luminînd doar unele din aspectele care-l interesează într-o operă. Ca şi în studiile sale asupra lui Tolstoi, Dickens, Balzac, el dă dovadă de intuiţii profunde şi originale. Arta sa de expresie, nervoasă şi clasică în acelaşi timp, reuşeşte să spună tot ce vrea.

în *Nietzsche,* Ştefan Zweig deosibeşte cu pătrundere cîteva aspecte în adevăr noi. Iată despre ce e vorba. „Tragedia lui Fr. Nietzsche e o monodramă : ea nu ne prezintă, pe scurta scenă a vieţii sale, nici un alt personaj decît pe el însuşi. în timpul tuturor actelor acestei tragedii care se precipită ca o avalanşă, acest luptător solitar se găseşte singur sub cerul furtunos al destinului său. Nimeni nu e ca el, nimeni nu i se opune, nici o femeie nu îndulceşte cu prezenţa ei duioasă tensiunea atmosferei. Orice mişcare pleacă de la el şi se răsfrînge asupra lui ; cele cîteva figuri, care la început merg în umbra sa, întovărăşesc doar cu gesturi mute de mirare şi de groază eroica sa antrepriză şi se îndepărtează apoi încet ca de un pericol. Nu 'adresează vorba nimănui şi nimeni nu-i răspunde."

Alt capitol se intitulează *Don Juan de la connaissance.* Acolo găsim, printre altele, următoarele : „Immanuel Kant trăieşte cu cunoştinţa ca cu o nevastă. Se culcă cu ea timp de patruzeci de ani în acelaşi pat spiritual şi procreează o întreagă familie germană de sisteme filosofice, ai cărei descendenţi locuiesc încă în lumea noastră burgheză. Raporturile sale cu adevărul sînt absolut acelea ale unui monogam — ca şi acelea ale discipolilor săi Fichte, Schopenhauer, Hegel. Ceea ce îi împinge către filosofie e o înaltă voinţă de ordine care n-are nimic demonic, o bunăvoinţă germană, obiectivă şi profesională. Ei au pentru adevăr o dragoste onestă, durabilă şi fidelă. Ei văd, în adevăr, o soţie şi un bun asigurat de care nu se separă pînă la moarte şi căruia nu i-au fost niciodată infideli." In timp ce Nietzsche e amantul, Don Juanul adevărului.

Celelalte capitole conţin observaţii tot aşa de ascuţite si tot aşa de interesante.

1931

ŞTEFAN ZWEIG : *JOSEPH FOUCHE*

Fouche, călugăr convenţional, trădînd convenţiunea pentru directorat, pe acesta pentru Napoleon, pentru ca pe acesta din urmă să-l vîndă Restauraţiei, trece drept tipul marelui oportunist. Cariera sa şi liniile ei generale seamănă oarecum cu aceea a lui Talleyrand. Ambii clerici ca formaţie şi trădători ca profesie. Numai că Talleyrand, cu gusturi de grand seigneur, cu aere cinice, lucra la lumina zilei, pe faţă. Fouche e agentul de siguran-

ţă, poliţistul secret care lucrează tenebros, ştie tot ce se petrece,' deţine toate slăbiciunile şi scăderile potentaţilor zilei, care le exploatează apoi în utile şantaje.

Fouche e omul care, ca unele păsări, care au instinctul magnetic al orientaţiei în spaţiu, avea instinctul puterii. El ştia, prin toate vicisitudinile, unde se îndreaptă busola, către care regim vor veni favorurile destinului. Şi apoi se alipea de cel mai puternic.

Tip abject din punct de vedere al politicii democratioe, care aliază la interesul politic şi elemente etice de sinceritate şi loialitate, Fouche e o figură gustată de protagoniştii vechii politici de camarilă, de anticameră şi de infinite intrigării. Amator de pitoresc în toate domeniile vieţii, St. Zweig ne-a dat un interesant portret al acestui trist personagiu.

1931

MAURICE BARRSS : *MES CAHIERS*

Fiul lui Barres a întreprins publicarea „caietelor" rămase de la tatăl său, cu notaţiunile sale zilnice, material care trebuia să servească, dacă Maurice Barres mai trăia, la alcătuirea memoriilor sale. Sînt în aceste volume scheme pentru articole, impresii, caracterizări de personaje, citaţii interesante etc.

Evident, multe din aceste pagini nu prezintă nici un interes pentru cititorul neiniţiat sau pentru marele public. Pentru cei care admiră şi au urmărit de aproape pe marele scriitor, aceste note zilnice arată curba evoluţiei, luptele interioare, fragmentele sporadice din care s-a înfiripat personalitatea sa. Unele pagini ar putea fi detaşate chiar pentru semnificaţia şi valoarea lor independentă.

1931

CAMILLE MAUCLAIRE : *UÂPRE ET SPLENDIDE ESPAGNE*

Spania e, de obicei, pentru majoritatea călătorilor scriitori o ocazie minunată pentru confesiuni lirice.

Cu alte cuvinte, această ţară, unică în lume ca originalitate şi pitoresc, devine un simplu pretext. Aflăm prea puţine despre Spania — spre deosebire de cum procedase Gautier, onest şi documentat —, cît mai ales despre eminenta personalitate a autorului. Prezenta lucrare ne dă o serie de informaţii preţioase şi bine ordonate. E vorba mai mult de Spania decît de autor. De aceea, o putem considera ca o contribuţie interesantă.

1931

ERICH MĂRIA REMARQUE : *ÎNTOARCEREA DE PE FRONT*

trad. de Al. Philippide şi J. Byck

Andre Gide a spus undeva că singura carte franceză pe care n-ar fi putut-o scrie cu nici un chip un german este *Les Caracteres* de La Bruyere. Aceasta fiindcă nemţii n-au simţul limitei psihologice, a profilului sufletesc bine şi precis determinat. Ei sînt apţi pentru muzica, care confundă, nu pentru psihologia, care diferenţiază.

Se poate spune, în sens invers, despre ultimul roman al lui Erieh Măria Remarque că n-ar putea fi scris în nici un caz de către un francez. Arta franceză, chiar cea mai simplă, cea mai sinceră, e măiestrită după un tipic retoric. Există totdeauna acolo ceva de demonstrat. Aranjamentul, „trucurile" sînt vizibile.

Sfîrşitul e ticluit în vederea unei concluzii. Cărţile franceze au aproape toate un parti-pris. în opere perfect realiste chiar, măcar un parti-pris de estetism, de umanitarism, de clasicism, de romantism etc.

Romanul lui Remarque n-are absolut nici o preocupare de concluzie şi nici un parti-pris. Procedeul său nu e întru nimic deductiv : nu porneşte de la nimic precon-

I?'

ceput. Arta sa nu e contaminată de nici o ideologie, de nici o voință de școală literară ori altfel. Totul e firesc, calm, limpede. Narația amintește numai de doi autori : de Tolstoi și de Cehov. E de o obiectivitate absolută. Scenele tari sînt estompate și prezentate parcă înadins banal, strecurate ca un fapt divers printre celelalte, fără vreo semnificație deosebită de relief ori de pitoresc special.

Autorul se ferește grozav de loviturile de efect. Ce putea fi mai ispititor, pentru un autor care tratează tema întoarcerii de pe front, decît sentimentalismul umanitarist. Dar și acest accent lipsește din intențiile autorului. Aceasta nu înseamnă, desigutr, dă fără voia sia, cartea nu are o tonalitate de adîncă umanitate. Autorul spune simplu și cu lipsa de emoție a unui om abrutizat de patru ani de tranșee (această *tonalitate anafectivă,* această indiferență caracteristică obosiților nervoși constituie tot farmecul și, în același timp, tot *adevărul* cărții) în mod egal laolaltă lucruri importante și semnificative, oa și lucruri lipsite de interes. Atitudinea, dacă există vreuna, e o pasivitate resemnată și îndurerată. *Întoarcerea de pe front* e fără prea mari speranțe în suflet. E exodul unor cadavre morale, oare văd, înregistrează, dar nu mai au rezonanțe în suflet.

întîmplările care au urmat au confirmat lipsa de speranțe. Ele n-au pultut stinge flăcările stinse, pentru noi bucurii.

Cărțile mari sînt acelea din oare reies o mulțime de constatări. Parcă fără voia autorului, *Întoarcerea de pe front,* caleidoscop al vieții germane de după război, revelează aspecte infinite ale vieții omenești. E unul din cele mai remarcabile romane recente. Traducerea d-lor Byek și Philippide a păstrat tonul exact, muzicalitatea ternă și sobră a originalului. Și au găsit în limba română formule tot așa de fericite ca în limba autorului, pentru a ne sugera frumusețile acestei minunate opere.

1931

1 *i*

H. BLAZIAN : *JEAN-LOUIS FORAIN*

Cu ocazia morții marelui desenator umorist francez, dl. H. Blazian a scos într-o plachetă un studiu comemorativ și o serie de reproduceri din desenele lui Forain.

In cîteva pagini, d-sa caracterizează maniera lui Forain prin comparație cu marele Daumier (inferioară acestuia prin fantezie și bogăție), cu Toulouse-Liautree — față de care avea un simț moral superior —, cu Gavarni, față de care era mai adine și mai amar. Reproducerile de la urma volumului ilustrează ideile articolului. Lucrarea d-lui H. Blazian va reuși să facă cunoscut la noi pe umoristul francez și să stîrnească interesul pentru opera sa.

1931

CENTENARUL LUI GOETHE

în privința lui Goethe nu există puncte de vedere etnice. Că s-a născut la FrankurtHam-Main, că a trăit la Strasbourg, Leipzig, Heidelberg ori Weimar importă, desigur, pentru detaliile gîndirii sale. în liniile generale, însă, Goethe sfarmă linia determinismului național. El a încetat de a fi un scriitor specific german, pentru a deveni un simbol, dacă nu al omenirii în genere — acel „homme en soi", pe care-l construise secolul al XVIII-lea —, cel puțin al europeanului modern,

O statuie a lui Goethe se găsește în orice țară a Apusului, și în fața numelui său, chiar în perioada de stupiditate a marelui război, șovinismele amuțeau. Ferocii naționaliști francezi, ei înșiși, de la Maurice Barres (fervent goethean !) și pînă la Ch. Maurras sau Leon Daudet, n-au nimic de obiectat marelui german.

El e revendicat de umanitatea civilizată ca un bun comun, e punctul de calm și echilibru, unde toate furtunile urii bazate pe adversități etnice se potolesc.

Pentru oa să fie aşa, trebuie oa Goethe să oonţie în sufletul său nu numai cîte o părticică din aspiraţiile tuturor popoarelor, dar un fond comun şi poate primitiv, un Urphănomen, acea idee-mamă de care vorbea el atît.

în adevăr, Goethe corespunde ca nimeni altul idealului de erou modern, în ordinea spirituală. De la Renaştere încoace, în civilizaţia noastră individualistă, veacurile au considerat ca supremul bun realizarea *personalităţii integrale.* Această deviză închidea încă ideile de complexitate, de bogăţie, de originalitate. A fi o personalitate însemna a găsi formula vrăjită în care un număr cît mai mare de însuşiri — şi cît mai multe însuşiri însemna o apropiere, o confundare cu însăşi' natura infinită — se găseau în bună oonvenţiune, în armonică îmbinare, în unitate organică.

Aşezat la răscrucea mai multor civilizaţii şi la întretăierea cîtorva epoci, Goethe a închis ca o cutie de rezonanţă şi ecourile lumilor muribunde, care se sfîrşeau, şi strigătele de triumf ale timpurilor care biruiau.

Născut aproape de Rin, într-o vreme cînd acesta constituia frontiera lumii franceze, el' a moştenit, totuşi, o ' tradiţie şi o cultură germană.

A trăit apoi timpurile epopeii napoleoniene, adică a primului vis şi a primelor realizări *pan-europene,* când naţionalismele, neînchise încă în ziduri chinezeşti, îşi împrumutau mentalităţile şi limbile, sforţîndu-se să alcătuiască un suflet european, o comur a viaţă a Gccidentului. Apoi lui Goethe i-a fost dat să vadă în lunga şi senina sa viaţă mai multe epoci. Adolescentul care vine să se instruiască la Leipzig e încă îmbrăcat după moda timpului, ou o perucă albă, cu joben, cu ciorapi de mătase şi cu tricorn. Spiritul timpului e încă *rococo :* madrigale, farse, idile, galanterii inocente, graţii complicate se desfăşură peste tot. Dar bucuria nu poate fi completă. Se simte, prin cadenţe de gavotă, nu ştiu ce degenerare, nu ştiu ce decrepitudine „fin de siecle".

Tineretul e nemulţumit de dulcegăriile rînoede, de graţiile fanate. El intervine tumultuos şi brutal peste surîsul senin şi clar al inteligenţelor din epoca „luminilor".

E în destinul sfîrşiturilor de secol ca ele să isprăvească răscolite şi frământate de un tineret intreprid şi nerăbdător. Goethe, deschis pentru toate influenţele, suportă şi el acest „Sturm-und-Drang".

Cu încetul, rebeliunea se sistematizează şi se precizează în romantism. Acest curent tulbure şi violent stîrneşte natura diabolică ce domina în Goethe. Din ea ţîşneşte nu numai *Werther,* dar şi prima parte din *Faust Sufletul demoniac se zbate în teribile convulsiuni.* Goethe e cutremurat de tot vîrtejul romantic. Sufletul său, în oare orice urmă de graţie, de bucolică, de fard politicos a dispărut, se zvîrcoleşte ca acela al unui posedat. în această perioadă Goethe poate fi comparat cu Dostoievski şi Nietzsche.

Dar anii şi împrejurările calmează. Călătoria în Italia, viaţa potolită a unei curţi de provincie, perii albi care vestesc primele reculegeri după desele furtuni coboară linişte în suflet. •Idealul elen, oare nu-1 părăsise, în fond, niciodată, urcă ia suprafaţă. Goethe intră în faza contemplativă şi olimpiană, de la înălţimea şi calmul căreia îşi poate privi viaţa. Partea a doua din *Dichtung und Wahrheit, Faust, Convorbirile cu Eckermann* corespund la această stare de spirit.

Atîtea existenţe diverse, închise într-o singură viaţă, aduc în adevăr aminte de ceea ce Goethe stima mai presus de orice : de natură. E curba unei vieţi complecte, aşa cum o visează sărmanii neputincioşi, aşa cum rar se realizează în cursul unei unice biografii. Goethe a preţuit mai cu seamă două lucruri : umanitatea şi natura. Şi a fost bogat şi divers ca ele.

într-o vreme dată pot trăi, în acelaşi timp, tipuri aşa de contradictorii ca Rousseau şi Voltaire, Dostoievski şi Tolstoi. Goethe a fost şi unii şi alţii în aceeaşi viaţă : clasic şi romantic, olimpian şi demoniac.

Omenirea noastră, care admiră acesta ipertrofie a personalităţii, oare e obsedată de imaginea omului complect, acela care reuşeşte să cuprindă în el toate notele şi toate divergenţele, civilizaţia noastră, căreia îi plac eroii infiniţi în bogăţie, respectă în Goethe *rezumatul* tuturor aspiraţiilor ei cele mai antitetice, mai mult, pe *omul integral,* pe omul prin excelenţă.

1932

Maxim Gorki reproşa criticilor şi editorilor că nu tratează cum se cuvine opera lui Jules Verne. Bare curios a face un nedreptăţit din scriitorul care atît în timpul vieţii, cît şi după moarte a fost — şi este — literalmente răsfăţat de public. Totuşi, Gorki avea dreptate. Jules Verne — spune el — este un clasic care — în ciuda gloriei sale — nu a fost tratat ca atare.

Voga lui e unanimă şi constantă, dar nici un critic nu i^a acordat onoarea să explice frumuseţile artei sale cu seriozitatea şi rigoarea cuvenită unui clasic. Lanson, de pildă, pomeneşte de el numai o dată, şi atunci indirect şi în trei cuvinte, pentru a spune că „Zola nu fusese un vulgarizator ca Jules Verne". Atît. In fond, mai există şi o a doua judecată a criticilor despre Jules Verne. Dar nescrisă. Orală, sau chiar numai formulată în gînd. Sub pretextul că Jules Verne place şi copiilor, s-^a conchis că opera sa aparţine unui gen *minor* de literatură. A fost ceva asemănător cu ce i s-a întîmplat pictorului Daumier — care, fiindcă îşi permisese să satirizeze ou umor priveliştile societăţii burgheze, a fost parcat peiorativ în categoria oaricaturiştitilor.

Editura sovietică Goslitizdat a publicat — între anii 1945—1957 — o frumoasă şi amplă ediţie a operei lui Jules Verne, în douăsprezece mari volume, ou tot aparatul critic cuvenit unui clasic. Intr^o traducere omogenă şi precedată de un studiu — primul studiu critic —, în care se analizează pe larg şi se judecă ştiinţific toate calităţile acestui scriitor. Autorul se numeşte Kiril Andreev şi studiul său este magistral. Autorul, dena lungul multiplelor însuşiri ale lui Jules Verne, revine mereu la una care le cuprinde pe toate. Această calitate este *actualitatea.*

Ideile lui Jules Verne sînt exact acele care frământă lumea noastră contemporană : antirasismul, antimilitarismul, credinţa în puterile nelimitate ale ştiinţei, importanţa acordată tineretului, desfiinţarea sclavajului, lupta pentru eliberare naţională, concepţia unei munci totodată creatoare şi colective, alegerea ca ideal de umanitate a unui personaj oare să fie în acelaşi timp inventator, explorator şi justiţiar.

In toată această înşirare de calităţi, am omis dinadins cele trei trăsături cunoscute şi unanim recunoscute : plăcerea voiajului, anticipaţia ştiinţifică şi caracterul fantastic-senzaţional, trei elemente care — combinate — au făcut din Jules Verne creatorul unui gen literar nou. Căci celebrele sale *Călătorii extraordinare* nu seamănă nici cu călătoriile lui Chateaubriand (unchiul său dinspre mamă), nici cu povestirile „extraordinare" ale lui Edgar Poe (căruia dealtfel îi consacră un lung studiu), nici ou romanele de aventuri ale marelui său prieten, Alexandre Dumas, nici ou fanteziile ştiinţifice ale lui Wells, nici cu povestirile „fantastice" ale lui Hoffmann. Pentru toţi aceşti autori el avea simpatie, poate chiar afinităţi elective. Dar se deosebea de ei. Toţi aceştia cultivau combinaţia de fantastic şi ştiinţific mai mult pentru amorul aventurii şi senzaţionalului. Afară de asta, la nici unul nu găsim acel sentiment oare face esenţa, şi farmecul basmelor lui Jules Verne : *poezia ştiinţei.* Descoperirile ştiinţifice, minunile (tehnicii sînt simţite cu lirism grefat pe un realism metodic şi meticulos. După moartea lui Jules Verne a rămas o „cărticică" imensă, cuprinzînd douăzeci şi cinci de mii de fişe, în care el consemnase toate noutăţile apărute în ştiinţă şi industrie. Avea — cum zice criticul sovietic Andreev — „o concepţie fundamental materialistă". Eroul său este inginerul inventator şi explorator, un „poet al materiei". Secretele naturii fizice sînt pentru el o substanţă patetică şi exaltantă.

Vorbind de cele *20.000 de leghe sub mări,* Maurice Thorez spunea că, mai mult decât *faptele* căpitanului Nemo, pe el îl entuziasmează *omul.* Şi, într-adevăr, performanţele submarinului Nautilus sînt azi cu mult depăşite de minunile unui submarin atomic ; iar pe de' altă parte, încă din veacul al optsprezecelea au existat submersibile care torpilau fregate cu un echipaj de 300 de oameni. Noutatea şi frumuseţea anticipaţiilor tehnico^ştiinţifice ale lui Jules Verne. consistă nu atît în unelte, cît în omul care le mânuieşte. Ce e nou la eroul lui Jules Verne e că puterea ştiinţei, formidabila putere pe care o dă cunoaşterea legilor naturii, el o întrebuinţează nu

pentru a guverna, ci pentru a libera ; nu pentru a aduce moarte, ci pentru a aduce fericire.

Unul poate din cele mai interesante romane de Jules Verne (şi aproape necunoscut la noi), roman interesant prin actualitatea lui şi, bineînţeles, prin valoarea lui de previziune realizată, este *Les cinq cents millions de la begun* („beguna" e numele pe care îl poartă văduvele de rajahi). O imensă avere moştenită de doi oameni, doi ingineri geniali. Cu banii moşteniţi, primul construieşte o societate comunitară bazată pe belşug, fericire şi fraternitate. Celălalt clădeşte un oraş de oţel, „Stahlstadt", unde muncitorii, într-un regim de robi, nu fabrică decît armament. Ocazie pentru ca, de-a lungul unor peripeţii dramatice, cititorul să înţeleagă contrastul între puterea de distrugere şi puterea de fericire a ştiinţei, problemă nouă pentru contemporanii lui Jules Verne, dar care frămîntă amarnic pe contemporanii noştri.

Tot în ordinea actualităţii este •interesantă evoluţia sentimentelor lui Jules Yerne faţă de fenomenul american. In tinereţe, pe cînd avea treizeci şi opt de ani, vizitase Statele Unite şi se întorsese .cu impresia — foarte răspîndită pe atunci -— a unei libere democraţii, Eldorado al „tuturor posibilităţilor". Mai tîrziu, el va descoperi că în acea ţară se practică cea mai tipică exploatare capitalistă şi se tinde la cea mai vastă hegemonie imperialistă. Sperase în aceşti yankei care făcuseră război pentru liberarea negrilor. In 1889 el publică un romain *Secolul al XXIX-lea. O zi trăită de un ziarist american.* Acţiunea se petrece în viitor. Patria dolarului stăpâneşte aproape tot globul. Celelalte sînt sau simple judeţe ale Amerieii, sau vasale sărace. Anglia e mai supusă decît un dominion. Franţa duce o existenţă obscură şi vegetativă la umbra dolarului. Singure cîteva ţări răsăritene se împotrivesc !

In 1895, Jules Verne publică un alt roman, *Insula cu elice,* unde iarăşi sînt zugrăviţi milionarii americani. Ni se arată contrastul dintre insula plutitoare, lungă de 5 kilometri, pe care stăpânii petrec o viaţă paradiziacă, şi lumea de pe diversele continente, unde miliarde de robi îşi îndoaie- spinarea pentru oîţiva bogătaşi. Dar un destin amarnic îi paşte pe despoţi. O soartă pedepsitoare va face din ei proprii lor gropari. Miliardarii se ceartă între dîrsil, cele două clici trec la acţiune, şi insula sare în aer cu ajutorul propriilor ei maşini şi maşinaţiuni.

Cum foarte just remarcă criticul sovietic citat, părerile sociale ale lui Jules Verne nu sînt de un optimism beat. Desigur, el crede că progresul ştiinţei va aduce un belşug material neînchipuit, dar şi că aceasta nu va produce încă fericirea universală.

I sna reproşat lui Jules Verne că ar fi căzut în capcanele şi păcatele socialismului utopic al lui Fourier. *Insula misterioasă* şi multe alte alcătuiri imaginate de el seamănă parcă cu falansterele visătorului sociolog francez. La aceasta se adaugă şi adeziunea lui la naiva idee fourieristă a „muncii atrăgătoare".

Lucrurile sînt în realitate ceva mai complicate. Munca pe o „insulă misterioasă" nu seamănă cîtuşi de puţin cu aceea din falansterele fourieriste. Caracteristic la acestea din urmă era că fiecare cetăţean îşi alegea, cum îi trăsnea, munca ce îi plăcea, pe cînd caracteristic în *Insula misterioasă* e tocmai că nimeni nu poate alege, că fiecare trebuie să facă de toate, că munca e grea, dramatică. S-a spus, cu drept cuvînt, că Jules Verne, în această carte, ia ferm poziţie contra concepţiei robinsoinieme. El ne descrie un *robinson colectiv* şi *fără zestrea* prealabilă a unei corăbii... pline.

Penitru a înţelege concepţia lui Jules Verne despre muncă, să facem un moment şi noi ca el : să *anticipăm,* istoriceşte, bineînţeles, tot ca el, bazaţi pe datele ştiinţei actuale. Noi ştim sigur că într-un viitor nu prea îndepărtat omenirea va trece la societatea comunistă. Se poate admite ca, într-o uzină atomică, să ajungem a produce o locomotivă complectă în cinci minute. Dar oa să fabricăm un specialist în filologia clasică, sau un doctor în fizică nucleară, sau un mare violonist, tot cincisprezece-douăzeci de ani de muncă eoonomiceşte neproductivă ne va trebui, chiar în cea mai atomic organizată ţară industrială imaginabilă. Din fericire, viitoarea apropiată societate fără clase are de unde epuiza aceşti mulţi ani de învăţătură. Ei se pot alimenta din orele libere pe zi, de oare dispune un cetăţean, după ce a scăzut, din douăzeci şi patru, cele trei ore datorate societăţii. Inlăuntrul acestor ore zilnice libere, individul care vrea să se dedice unei

ocupaţii intelectuale sau artistice susţinute se va deda la o muncă intensă de zece, douăsprezece, poate şi şaisprezece ore pe zi. O muncă grea, cuprinzând multe operaţii migăloase şi plicticoase, muncă *plăcută* totuşi în ultima analiză, căci va fi mimată de pasiunea creaţiei şi a depăşirii. O muncă desigur mult mai plăcută decît aceea pe care o găsim descrisă, dealtfel, destul de vag, în utopiile lui Fourier. Această muncă dură, liberă şi pasionată, Jules Verne a practicat-o personal toată viaţa. Toată viaţa a muncit douăsprezece ore pe zi şi chiar, uneori, mai mult. Fusese un timp cînd o ducea greu, cînd existenţa lui se învecina cu mizeria. A trebuit să facă meserii stupide — stupide pentru el şi aspiraţiile lui —, meserie de agent de bursă, de secretar administrativ etc. Dar chiar şi atunci, cu preţul nopţilor albe şi al sănătăţii primejduite, el îşi consuma orele, oare îi mai rămâneau, scriind, pasionat, romane pline de omeneşti mesaje. O făcea cu greutate şi plăcere. îl inspira nu naiva psihologie fourieristă, ci concepţia lui despre muncă. Odinioară, condiţiile unei munci de creaţie erau rezervate celor privilegiaţi. Azi, ea, ca multe altele, s-a democratizat. Nu am atins faza comunistă, cu belşugul ei material, ou imensele ei disponibilităţi de „ore liberie", care dau oricărui cetăţean putinţa de a se dedica în principal creaţiei, muncind în acele „ore libere", muncind greu, dar'neînchipuit de plăcut. Dar chiar şi în etapa actuală, creaţia este o preocupare de tot momentul. Obsletrvaţi cît de des întâlnim cuvintele „creaţie", „efort creator" în presa noastră, a ţărilor socialiste. Este democratizarea pe scară largă a muncii devenită pasiune, onoare, plăcere, invenţie. Şi este încă o împlinire a unei „anticipaţii" a lui Jules Verne.

La calităţile de fond, opera acestui mare scriitor adaugă şi calităţi de formă. în genere, un roman de aventuri cere următoarele însuşiri stilistice : darul de povestitor, adică expunerea simplă, nesofisticată; talentul de a înlănţui peripeţiile ; umor în dialog şi în reflecţiile autorului ; culoare şi pitoresc în descrieri ; în sfîrşit, arta de a explica fără pedantism didactic anumite fapte de ştiinţă şi tehnică ce nu pot lipsi dintr-un roman de aventuri. Jules Verne posedă în cel mai mare grad aceste însuşiri. El este şi sub raportul formei un mare scriitor. Iată de ce ne place şi va continua să ne placă.

în Rusia, succesul său a fost imens şi instantaneu. Prima recenzie a primului său roman de „călătorii extraordinare" *(Cinci săptămâni în balon)* a scriis-o Saltîbov-Scedrin, în revista *Contemporanul* lui Nekrasov, imediat după apariţia cărţii. Mendeleev îl numea pe Jules Verne „un geniu al ştiinţei". Tolstoi spunea că romanele acestuia l-au entuziasmat ca pe un copil, deşi le citise bătrân. Tot el a ilustrat cu mîna lui un exemplar din *Ocolul pămîntului* pentru copiii lui „Şi dacă aţi şti — spune tot el — cu cît entuziasm vorbeşte despre dînsul Turgheniev !"

O scriitoare franceză, Gilette Ziegler, 1-a numit foarte bine : „professeur d'energie". Profesor de îndrăzneală. Byrd dedlana că Jules Verne fusese autorul moral al expediţiilor sale polare. Tot astfel se mărturiseşte direct inspirat de el Simon Lake, exploratorul „lumii tăcerii", de pe fundul oceanelor. Belin, creatorul belinoscopului, prima schiţă de televizor, avea o imensă admiraţie pentru acel care în *Castelul Carpaţilor* se gândise la un aparat fototeleferie prin care eroul îşi putea vedea şi auzi iubita lui cea depărtată. Chaffengeon, descoperitorul izvoarelor Orenoeului, întors din expediţie, pune toate însemnările la dispoziţia lui Jules Verne, cu libertatea de a le folosi cum îi va plăcea.

Cunoaşteţi celebra întrebare : „dacă aţi fi pe o insulă izolată, ce cărţi aţi vrea să aveţi cu dumneavoastră ?" 'Chareot, fiul marelui psihiatru francez, el însuşi explorator la Polul Sud (două expediţii, una în 1903 şi alta în 1908), a luat pe bordul vasului său întreaga operă a lui Jules Verne. Odată, cînd nu mai avea nici chibrituri, nici brichete, a aprins focul folosind un procedeu indicat de Jules Verne şi nefolosit pînă atunci de nimeni, anume a luat un cristal de gheaţă şi a focalizat prin el razele soarelui oa o lentilă. Ocolul pământului în 80 de zile a fost reîncercat de Miss Bly, reporteriţă la ziarul *Sun,* înainte de înfiinţarea transsiberianului, şi 1-a efectuat în şaptezeci de zile ; Stigler, pentru *Echo de Paris,* în numai şaizeci de zile. Dar probabil că aceşti doi miai tăiaseră din program. Jean Cocteau însă i-a res-

pectat întocmai toate escalele (voiajul era organizat de ziarul ***Le** Matin).* Jules Verne — observă Codteau — fusese şi în lasta profetic. într-adevăr, cifra de optzeci de zile fusese ea însăşi o anticipaţie. Chiar folosind cele mai rapide mijloace de locomoţie contemporane, Cocteau nna putut coborî durata călătoriei sub optzeci de zile. Da chiar a avut de luptat ou mizeriile pe care i le făceau acei care voiau oa el să piardă pariul, pe care l-ar fi pierdult dacă nu cîştiga o zi — exact ca Phileas Fogg.

Paralel cu legenda laudativă, Jules Verne a fost şi obiectul — sau dacă vreţi victima — a numeroase alte legende. Pe lîngă aceea de care am vorbit (Jules Verne, scriitor de literatură infantilă), mai există şi alte două : Jules Verne, voiajor în papuci la gura sobei şi Jules Verne, spectator pasiv.

Desigur, Jules Verne n-a călătorit nici la pol, nici pe fundul oceanului şi încă mai puţin în lună. Dar a călătorit totuşi enorm. In 1859 merge în Scoţia, la treizeci şi trei de ani merge în Scandinavia, în 1864 vizitează Statele Unite, în 1878, Mediterana de la un cap la altul, şi pe amîndouă malurile ; în 1879 se duce iar în Scoţia, unde studiază viaţa minerilor ; în 1881 vizitează Kielul, în 1882 mai face o croazieră în Mediterana. Iar cînd era copil, se îmbarcase pur şi simplu clandestin, fără ezitare, nici bagaje, pe un velier de cursă lungă în drum spre mările Sudului. Ce e interesant în călătoriile lui este că ele erau în general făcute nu cu mijloace „omnibuse", ci cu propria lui barcă, un mic iaht, oprinckHse cît şi unde vroia, ca un adevărat călător căruia îi şade bine cu drumul. Nu e mai puţin adevărat că cel mai mult a călătorit prin cărţile de călătorie ale altora ; le citea cu aviditate şi le cunoştea pe toate. Dealtfel, nu este o metodă rea. Un călător selectează, din ce a văzut, aspectele cele mai interesante. Alt călător va selecta altele. Citindu-i pe toţi, faci o adunare de selecţii. Pe baza lor, Jules Verne era în stare să facă „anticipaţii", chiar dacă mijlocul de transport era propriul său fotoliu din Amiens. E suficient să amintim că, bazat pe călătoriile altora, el ajunge la o descriere a izvoarelor Nilului, care coincide perfect cu aceea pe care Ministerul de Război britanic o ţinea încuiată cu şapte zăvoare. Închipuirea, fantezia completau just, fiindcă totdeauna porneau de la date ştiinţifice riguros controlate. Recitiţi descrierile de păduri submarine din *20.000 de leghe sub mări.* Rareori, culorile, simfoniile cromatice, rareori baletul de forme vegetale complicate, rareori toaite aceste combinaţii pur vizuale au fost redate aşa de fidel cu simpla unealtă a cuvîntului. Recitindu-le, imaginea lor polimorfă şi policromă ne răsare în ochi, halucinantă. Şi, lucru încă mai curios : ea este identică cu cea pe care, înarmaţi cu reflectoare, baloane de oxigen şi tălpici înotătoare, o văd aievea plonjorii anilor '60. O văd şi o filmează. Citiţi descrierile lui Jules Verne. Veţi vedea cum peisajele lui submarine seamănă cu cele pe care le-aţi văzut cu ochii în *Lumea tăcerii,* frumosul film al comandorului Cousteau. Totul, inclusiv vizitarea epavei de vapor zăcînd pe fundul de nisip.

Vorbeam şi de o altă prejudecată care trebuie înlăturată, aceea a pasivităţii politice a lui Jules Verne. Cred că se poate spune că acest scriitor a fost, în cel mai adevărat înţeles al cuvîntului, un militant în slujba ideilor progresiste. Romanele sale sînt pledoarii convingătoare. Ochii maturităţii el i-a deschis, la douăzeci de ani, în plin Paris revoluţionar, în zilele lui iunie 1848. Mai tîrziu, pe cînd locuia tihnit la Amiens, pleacă — împotriva poveţelor şi suplicaţiilor tuturor — în Parisul zguduit de revoluţie. Pleacă, fără nici un alt motiv decît atracţia Comunei. Părăseşte liniştitul Amiens şi împărtăşeşte cu comunarzii toate primejdiile primei revoluţii proletare. Cu comunarzii, cu prietenii săi buni : Pascal, Louise Michel şi alţi conducători ai mişcării.

Jules Verne a pledat pentru emanciparea tuturor apăsaţilor, a pledat pentru pace şi pentru interzicerea războaielor, a înălţat un mare imn muncii, arătînd cum pînă şi în cele mai individuale invenţii creaţia este o muncă colectivă a umanităţii.

Mesajul operei lui este de o vie actualitate.

T964

III

(VALORI)

Invitație la călătorie. Un poet sentimental, în gustul lânced şi plîngător de acum trei decenii, Edm. Haraucourft, a scris : „Partir e'est mourir un peu". Versul a devenit celebru în scurt : a fost transpus în muzică pentru o romanță italiană şi sub acest costum fulgural şi uşor de confetti şi de mandolină i-a fost scris să străbată lumea întieagă. Adevărul său psihologic ni s-a părut adânc şi indubitabil. Nimeni nu se întreabă despre adevărul lucrurilor des repetate şi de toată lumea acceptate. Sufragiul şi vechimea țin ioc de veracitate. Dar dacă versul poetului francez se potriveşte călătoriilor care urmează unei despărțiri de dragoste, el este pe de-a-ntregul fals pentru toate celelalte călătorii. A pleca, de cele mai multe ori, înseamnă a reînvia. Viața noastră, profesionalizată implacabil de un mecanism zilnic, strangulată în toate veleitățile şi pornirile ei de spontaneitate, persecutate de un zeu al omogenității care urăşte relieful, variația şi surpriza, se scurge asemenea ei înseşi, pe o curbă de moarte şi îndobitocire fără liman posibil, în unități de timp egale matematic, hotărâte de ceasornic şi de calendar.

„Qui la vie est quotidienne !", se plângea contra acestei legi de aramă bietul Jules Laforgue. Ne rămâne astfel călătoria ca supremă reînnoire : un fel de metempsihoză-paliativ.

Rupând automatismul tailorizării noastre, ne schimbăm pentru o lună sau pentru o săptămână masca, îmbrăcăm un alt costum, ne dăm iluzia unui alt personaj. Sclerozarea spirituală suferă o amânare, un armistițiu. Fizionomia noastră prea fixată capătă o linie în plus ori. în minus. Contele Keyserling, care ne-a lăsat patetice relatări ale unei călătorii filosofice în jurul pământului, ne spune că a pornit în călătorie fiindcă ,,începuse să devie o personalitate", adică să se contureze definitiv.

Puțini sînt aceia, însă, care se pot reînnoi". Cei mai mulți urmăresc, în călătorii imposibile, visul nebun de a fugi de propria lor umbră. Un gînd obsedant, mortal, îi întovărăşeşte pretutindeni. Ei fug ducând cu ei, fără voia lor, viermele care-i roade. Oraşe, palace-hoteluri, transatlantice, oameni, fluvii, constelații, sarcofagii şi fructe exotice, toate aduc aminte de acelaşi lucru, toate se transformă într-o feerie ternă şi monocromă, ca universul explicat prin acelaşi element în sistemul unui metafizician simplist, într-o halucinație planetară, ale cărei decoruri le formează — inevitabil şi fatal — tot gândurile de acasă, nedespărțita noastră neurastenie.

Şi totuşi, călătoria ne mîntuieşte de multe ori. Ea e unicul remediu pentru un suflet încă nu complet naufragiat.

în zilele de boală, cînd sclavia patului mă țintuieşte pe loc, singura lectură pe care o suport e ghidul Baedeker. Formez în jurul meu, din cărămizile lui roşii ca sîngele, lanțurile de ziduri ale unor cetăți de vis şi fericire.' Şi fără preocupare prea mare de timp şi spațiu, de schimbări de temperatură ori de vehicul, ca într-un univers mistic, trec iute de la fiordurile norvegiene la platoul înghețat şi prăfuit al Tibetului, din boarea de umezeală caldă a Anitilelor în pădurile Ceylonului. In zile de gripă fac visuri monstruoase şi irealizabile. Atunci mă cheamă țărmuri încântate şi virgine, atunci ascult vechea „invitație la călătorie", formulată cu un fior prematur — acum şaptezeci de ani. In nopți de vară apăsătoare de senzualitate, ou aerul greu de parfumuri capțioase, m-aş voi rătăcit undeva, într-un port sudic : Alexandria, Colombo, Singapore ori Shanghai. A asista acolo, amestecat printre seminții perverse, la încărcatul unui vapor, în acel ritual de bestialitate, de sclavie şi de vitii, a asculta orchestrația barbară a portului făcută din şuier de sirene, din răcnete răguşite de entuziasm şi de durere, a cutreiera barurile de noapte abjecte, unde patima şi dezgustul ard deopotrivă la un loc, pentru ca, apoi, în zori de zi, in geana roşie a aurorii să vezi plecînd în larg, către zări virgine, după o dîră de spumă, o corabie cu soarele în față.

Şi fiindcă gîndul n-are frâne, viziunea rătăcitoare se poate schimba brusc, şi aş dori mai apoi altceva.

După drojdia şi vermina Orientului, frământat de milenii de pofte, de luxură şi de păduchi, apare nevoia de civilizație. Aş dori atunci o stațiune răcoroasă şi civilizat aranjată din Tirolul austriac, cu muzică militară în parc, cu ofițeri îngîmfați şi decorativi ca pe timpul lui Franz-Iosef, cu domnişoare purtând trenă şi lorgnoane... aşa cum le-a văzut, puțin mai înainte, în munții Harz, Heine, în minunatele *Reisebilder*. Apoi orgia creşte fără oprire. Urmează iute, amețitor, Sahara, cu munții săi goi, în care se ascund tuaregii asasini şi Atlantidele sale inexistente, regiuni misterioase de pe hartă din care nu ne vine niciodată o ştire de gazetă, cum e — de pildă — regiunea de nord a Uralilor ; pădurile virgine, America spaniolă (în care sună măreț nume îmbătătoare ca alcoolul : Tegucigalpa, Pemambuco, Nueva Estramadura etc), țărmurile Zambezuiui şi ale Amazonului...

Vițiul geografic are o tortură specifică : imposibilitatea ubicuității. Lăcomia noastră de spațiu ne-ar voi la un moment dat pretutindeni simultan. Poate viteza avioanelor va realiza într-o zi, măcar într-o succesiune rapidă, ceva din această dorință rezervată zeilor.

Freud a studiat o speță de dorință refulată : cea sexuală. A pus în lumină regretele tardive, tulburările strecurate în sufletul timizilor, ale oamenilor ou principii, ale austerilor şi sfinților, prin „refularea" instinctelor erotice. Ne-a arătat clar cazul modestei gospodine, impecabilă oa purtare, care moare ou degetul pe cuvîntul „Mesalina" dintr-un dicționar Larousse, aşa cum se petrece într-o piesă de Curei. Dar mai sînt şi alte „re-

fulări". Pe lîngă cea sexuală, mai este şi cea achizitivă, a săracului care visează palate şi grămezi de aur.

In fine, nu trebuie uitată „refularea" geografică, de care sufăr atîţi cetăţeni onorabili şi bătrîni ai unui mic orăşel din provincie, pe care nu l-au părăsit decît o dată sau de două ori toată viaţa şi oare, adeseori, seara, la lampa de petrol, întîrzie melancolic pe un atlas, ca adolescenţii pe *Jurnalul călătoriilor.*

O hartă e un motiv de deznădejde, ca şi o femeie frumoasă şi inaccesibilă.

Psihologia curajului. Un ofiţer care observă în timp de război tabăra inamică descoperă un punct în aparenţă puţin apărat. Acolo i se pare că ar putea înainta neatacat.

Dar tocmai acolo sînt ascunse forţele inamicului şi dezastrul urmează. Ofiţerul trece drept curajos. In mintea lui pericolul nu există însă. Pentru o luciditate perfectă, oare ar fi conştientă pînă în ultimele detalii de pericol, curajul ar fi imposibil. A fi curajos înseamnă a alege din diferite alternative o- ieşire. înseamnă a cîntări între mari inconveniente, dar nu a alege pe cel mai grav dintre ele ; înseamnă a paria pe o posibilitate, dar nu pe cea mai dezastruoasă.

In alegerea mijloacelor, nimeni nu este complet absurd. Nimeni nu merge garantat la moarte, fiindcă aceasta ar însemna sinucidere, şi o operă de curaj e tocmai o salvare. Prin primejdii enorme, dar totuşi o salvare.

Astfel, trebuie să presupunem că acel care înfruntă moartea pentru un scop oarecare nu e complet conştient de ce are să i se întâmple, fiindcă imaginaţia sa conţine toate posibilităţile, minus aceea care-1 va doborî, deci că un fenomen de distracţie sau de obsesie — ceea ce e tot una — îi reduce cîmpul conştiinţei la un spaţiu ou mult strîmtat.

De cele mai multe ori, curajul se reduce la un moment de distracţie. Sufletul preocupat în altă parte uită pericolul care-1 pândeşte. Fără să scădem prea mult acest act sublim, am zice despre curaj că e o neglijenţă. Iată de ce intelectualii, lucizi ori imaginativi, sânt laşi. între bravură şi luciditate nu există acord posibil. Nimeni nu e aşa de tare ca să privească de bunăvoie, liber, cu voluptate, drept in lumina orbitoare a soarelui.

Clasicism. Obişnuim să explicăm clasicismul sociologic. Botezăm cu acest nume o epocă in care echilibrul claselor e perfect, in care acul balanţei sociale se menţine la egală distanţă de forţele colective în joc. Atunci toată atmosfera e împăcată. Oamenii se bucură în linişte de prezent, nu se refugiază, reacţionar, în trecut sau, utopic, în viitor. Sînt optimişti, candizi, entuziaşti. In alte explicaţii domină punctul de vedere psihologic : clasicul e înainte de toate un subiect sănătos. Cele trei facultăţi ale psihologiei tradiţionale : inteligenţa, voinţa, sentimentul sint armonios îmbinate. Proporţia dozajului sufletesc aduce echilibrul moral şi acesta pe cel estetic.

Dar clasicismul nu e numai o problemă de temperament. Semnificaţia lui ni se pare ceva mai largă. Am putea spune că clasicismul e o epocă a creaţiei.

,In adevăr. Nici o sforţare artistică nu-şi găseşte încă de la început caracterul acela individual, oare o deosebeşte de toate celelalte. La început, orice artist se trudeşte în dibuiri, în căutări, în împrumuturi de aiurea. Abia tîrziu se găseşte pe sine, adică îşi descoperă metoda artistică, tehnică, care convine mai bine facultăţilor sale mentale. Urmează atunci în opera de artă o senzaţie de calm, de adresă, de maturitate. Ceea ce la început era faultare dureroasă, sensibilă, penibilă, în realizările artistului, acum devine spontaneitate plină de dezinvoltură, ide siguranţă şi de acea euforie care însoţeşte tot ceea ce reuşeşte.

Clasicismul e o vîrstă estetică. El marchează momentul în care, după lungi căutări, artistul s-a găsit pe sine. Astfel, există un moment clasic chiar în opera oricărui romantic, romantismul nefiind nici el altceva decît tot o etate artistică, aceea a căutării, a sforţării, a dezechilibrului revoluţionar în epoca de tranziţie creatoare. Dar după cum smochinul în ţările reci nu face fructe, romanticii rămîn tineri şi în adîncă bătrâneţe.

Criteriul tehnic in artă. Rareori se consideră opera de artă ca o problemă tehnică. Dat fiind cutare

intenție, cutare plan inițial, care e gradul de realizare sau care e abaterea? Ce a voit să facă artistul și ce a reușit? Reușit sau nereușit, iată criteriul care trebuie să înlocuiască frumosul sau urîtul, noțiuni vagi, insesizabile la analiză. In acest caz, frumosul ar fi maximum de reușită tehnică a unui plan inițial. Succesul artistului față de el însuși, adică față de ceea ce a voit să facă, e un criteriu de apreciere cu mult mai comod. Criticul ar trebui să reconstruiască, după maniera algebriștilor, — etapă cu etapă, piesă cu piesă — tot jocul acesta, matematic în fond, care e creația artistică. El ar fi silit să înțeleagă nu ceea ce vrea el, ci pundtul de vedere pro-' priu din care s-a pus creatorul.

Verdictul ar fi : ratat ori reușit. Conduși de acest procedeu, criticii ar fi mai comprehensivi, și estetica ar scăpa de toate sterilele discuții asupra naturii, esenței sau mai știm noi ce, a frumosului.

Bergson cinic. Rezumată excesiv, doctrina marelui filosof se reduce la o aspră critică a ideii de cantitate și la o reabilitare a ideii de calitate. Bergson admiră și cere să domnească individualul, specificul, caracteristicul. Detestă, în schimb, asemănarea, omogenitatea, colectivul, substituibilul. Prin aceasta el e un dușman neîmpăcat al mecanicismului, al determinismului cartezian.

Să transpunem filosofia în concret, adică în ambianța vie a secolului în care a apărut. Antideterminist sau antimecanieist în filosofie înseamnă în viață antiindustrialist sau antimașinist,

Bergson și filosofia lui sînt produse de sfîrșit de secol. Și nu încă de orice secol : sfîrșit de secol al XlX-lea, adică veacul în care s-au făcut cele mai uriașe sforțări tehnice, industriale. Mașinismul a sfărîmat vechile raporturi patriarhale. Karl Marx, el însuși, rareori sentimental, într-o celebră pagină din *Manifestul comunist,* descrie, în culori duioase, vechea civilizație a feudalismului patriarhal. Totul era o idilă : amiciția, dragostea (vezi Abelard și Heloîse), raporturile economice, comerciale etc. Pe urmă a venit mercantilismul capitalist. Dragostea, prietenia, arta : totul se cumpără cu bani, se

apreciază pecuniar. Burghezia a trivializat universul. Mașinismul a urîțit lumea. Creațiile se produc în serie, ca ghetele americane. Lucrurile sînJt asemănătoare, analoage, substituibile. Arta suferă în primul rînd de această americanizare a vieții. Ne-a spus-o elocvent Ruskin, care cerea reîntoarcerea la natura așa de diversă, de variată, de infinită.

In morală totul s-a mecanizat. In locul actelor de eroism, plate datorii sociale. Ne-a spus-o și mai elocvent Carlyle. Tolstoi ne-a învățat și el să disprețuim acest secol fără surprize și fără simplicitate. Un discipol al lui Bergson, Ch. Peguy, blînd rural neasimilabil la urbanism, s-a indignat contra spiritului de cantitate, dominantă clară a lumii noastre în declin.

De la Ruskin, Carlyle, Tolstoi la Ch. Peguy, boieri ori țărani, această critică a industrialismului a fost făcută de rurali.

Cinismul e filosofia apropierii de natură, a criticii artificialismului, a tehnicii, a urbanismului. Bătrînul Diogen, care a lansat ordinul, era un sclav trac, neadaptabil la excesul de civilizație al strălucitei Atene. Barbari ori rurali, poposiți la poarta cetăților, cinicii, obosiți neasimilabili, găsesc în mașinism iadul modern. Complexitatea ori viteza îi deprimă. Ei urăsc civilizația, tehnica, fabrica, confortul ca pe niște dușmani personali. Mașina, iată răul suprem. Ruskin și Tolstoi au spus-o la sfîrșitul celui de al XlX-lea veac.

Bergson e teoreticianul filosofic al acestor tendințe. El a luat lucrul de sus și de departe. Dar sub această mască ipocrită, recunoaștem ușor pe ultimul cinic.

Estetica și calmul. Baudelaire, în versuri celebre, și-a manifestat dezgustul său de estet pentru tot ce e mișcare, grimasă, chin, sforțare. Arta statuară grecească n-a exprimat altceva decît liniștea perfectă. In viața cotidiană, un om carenși păstrează, în grele încercări, calmul, ne încîntă. Adevăratul nobil nu cunoaște furia. In schimb, ne deprindem greu cu arta modernă, aceea a lui Rodin, de pildă, care exprimă mișcarea, nervozitatea, agitația. Oamenii expansivi ne apar puțin eleganți. Nu putem asimila ușor în estetică mișcarea. O

furtună poate fi un peisaj sublim. Ne incintă mai mult însă ora magistrală a serii, cînd pe zările îndepărtate se lasă domol potolirea nopţii. Calmul conţine în el intrinsec o virtute estetică. De unde vine aceasta ? Propunem aici |0 ipoteză.

Frumosul e, în primul rînd, ceva adaptat. Un fenomen care se înfăptuieşte într-un cadru pe care-1 cunoaşte, care se desfăşoară uşor, suplu, fără obstacole, fără dibuiri sterile, fără eşecuri repetate. Mişcarea înseamnă ceva care se adaptează, în timp ce calmul înseamnă ceva adaptat.

Procesul e totdeauna mai urît decît efectul. Operaţia prin care se săvârşeşte un lucru ne e indiferentă, dacă nu chiar antipatică. Cea mai delicioasă mâncare n-o putem gusta cu poftă dacă asistăm la dezgustătoarea atmosferă de bucătărie în care a fost preparată.

Şi dacă am şti toate încercările penibile, ştersăturile, corecturile meschine, revenirile plictisitoare, chinul acela monoton, dizgraţios al creaţiei, poate că nu ne-ar plăcea atît o operă, pe care o gustăm tocmai pentru că ni se pare făcută parcă spontan, dintr-un singur gest.

Tot ce precedează un scop e pătat de febrilitate, de incomoditatea aceea pe care ţi-o dă nerăbdarea, dorinţa, aşteptarea. Procesul e mişcare veşnic dezadaptată. Rezultatul e punctul în care năzuinţa îşi găseşte apogeul prin adaptare.

Urmează, de aici, că tot ce atinge un stagiu, tot ceea ce durează de mult, tot ceea ce s-a ajustat unei ambianţe ori unui moment, tot ce s-a organizat, cu un cuvînt, tot ce e vechi e frumos.

Noutatea, din contră, e vibraţie, agitaţie, neadaptare, lipsă de organizare. De la obiectele de muzeu la aristocraţie, la sentimentul trecutului, totul ne pare frumos. Calmul nu e altceva decît expresia vechiului. Antrenaţi în direcţia aceasta, preferăm decadenţa devenirii. Declinul e plin de linişte, ca şi bătrâneţea, ca şi moartea, care e, poate, suprema frumuseţă.

•ţi'
11

Definiţia omului *inteligent*. Puţine valori sînt mascate mai uşor de altele învecinate ca inteligenţa pură. O mulţime de metale înrudite pot fi confundate cu ea. in primul rînd, cultura. Aceasta poate fi definită *inteligenţa altora*. în momentul cînd emitem o idee, mai ales verbală, nimeni nu ne obligă să producem şi sursa, în conversaţie, o observaţie ori un raţionament căpătat din altă parte poate fi luat uşor drept invenţie proprie.

O excelentă educaţie într-o familie distinsă şi intelectuală sau buna naştere pur şi simplu pot trece de asemeni drept deşteptăciune. într-o ambianţă de elită, copilul mimează inconştient atitudini şi gesturi inteligente. Mai pe urmă, acestea devin automatisme, şi omul bine născut ori educat capătă un instinct de conducere în viaţă foarte analog perspicacităţii naturale.

Printre rudele apropiate, care se confundă cu puterea de gândire, trebuie alăturat şi temperamentul artistic. Fantezia, gustul, predilecţia pentru detaliul caracteristic, exprimarea pregnantă sînt un fel de inteligenţă : aceea a concretului. E tot o înţelegere a vieţii, un fel de pricepere în detaliu, o aprehensiune fărâmiţată în momente şi obiecte separate.

Mai putem adăuga, în fine, bunul-simţ, prezenţa de spirit, talentul. Dar adevărata inteligenţă e ou totul altceva. Cum să o definim ? S-a spus că e facultatea de a prinde raporturile noi şi generale între lucruri, s-a identificat — în alte definiţii — cu comprehensiunea, iuţeala percepţiei, adîncimea gândirii, cu spiritul critic sau cu cel realist. Determinarea acestui fenomen mental nu e.— cum se vede — uşoară. încercările de delimitare sînt prea strimte sau prea largi. E mai comod să te adresezi direct în viaţă observaţiei empirice.

Toţi oamenii deştepţi pe care i-am cunoscut prezentau o mulţime de deosebiri. Un singur lucru mi s-a părut comun la toţi : *omul inteligent e acela care nu confundă niciodată punctele de vedere.*

Am auzit odată două domnişoare, studente la fizică, discutînd o problemă din specialitatea lor. Discuţia era contradictorie. Una avea argumente, cealaltă nu prea. La un moment dat, cea care nu mai avea ce spune i-a • zis celeilalte :

— Aşa îmi trebuie mie, dacă stau de vorbă cu o tuberculoasă !



Evident, confundare de puncte de vedere. Dar care din dumneavoastră n-aţi auzit acest dialog :

— Ce inteligent e cutare î

— Da, dar e sărac.

La prima vedere, definiţia pare prea strimtă. Să vedem dacă e adevărat.

Un psiholog, A. Binet, a arătat, ajutat de migăloase experienţe de laborator, că inteligenţa adevărată conţine patru caractere : o percepţie justă şi repede, o direcţie a gândirii, cenzură critică, în fine, putere de invenţie. Am putea adăuga la trăsăturile deosebite de Binet încă două: comprehensiunea şi obiectivitatea.

Un om care distinge perfect punctele de vedere presupune, fără îndoială, o percepţie clară, fiindcă înţelegerea fiecărei perspective nu se poate constitui fără o disociaţie prealabilă prin senzaţii şi imagini.

A deosebi înseamnă a percepe separat. Şi a percepe separat înseamnă a nu confunda, deci a percepe just.

Direcţia gîndirii, adică aptitudinea de a avea plan ori compoziţie în judecată, e şi ea implicată în definiţia noastră. Cine distinge diferite puncte de vedere înseamnă că le aşază într-o ordine, le subordonează într-o ierarhie, le dispune, asemenea arhitecţilor, într-un plan iniţial. Cine percepe variaţia nu o poate percepe dezordonat.

In ce priveşte cenzura critică, aceasta face chiar parte din definiţia noastră. Se poate concepe analiză, disociaţie, distribuţie, ierarhie fără stabilirea de valori," fără comparaţie, fără cîntăreală critică ? A deosebi mai multe puncte de vedere e echivalent cu a pune pe fiecare la locul său, adică la locul care-l merită.

E uşor de înglobat în cele spuse mai sus despre desteptăciune comprehensiunea şi obiectivitatea. Recunoaşterea unui alt fel de a vedea lumea ori viaţa decît acela al tău, transpunerea în alte consideraţii sînt tocmai virtuţile obiectivitătii. Sentimentul pluralismului acestui univers se reduce la o înţelegere prealabilă a multiplicităţii. Indulgenţa şi toleranţa urmează ca simple corolare.

Mai rămîne facultatea inventivă. Dar imaginaţia ce e altceva decît continuarea realităţii prin alte posibilităţi, prelungirea a ceea ce e dat, cunoscut, familiar, cu ceea ce e deosebit, cu ceea ce consideră viaţa prin alţi ochi, după alte criterii de măsurare ?

A nu confunda punctele de vedere nu înseamnă numai a fi sau a înţelege complex, ci a putea mînui ca al tău propriu, în esenţa şi frăgezimea lui, fiecare aspect, a-l utiliza potrivit şi cînd trebuie, în proporţii juste şi în situaţii adecvate.

Din contră, cei care le confundă reprezintă tipul subiectivităţii excesive, al antropomorfismului, dar mai ales tipul stîngaci al dezadaptatului, al omului care n-are în voiajul vieţii decît un singur instrument la el.

Sărăcia de minte duce încet şi monoton la unitate, la sistem, la obsesie (observaţia poate fi verificată şi în patologia mentală : cei cu minteiâ slabă sînt de obicei dominaţi de idei fixe). Inteligenţa adevărată e o descentralizare a gîndirii. Ea combate congestiunea vieţii în capitole .absorbante şi joacă în psihologie aceiaşi rol ca regionalismul în politică. Cu deosebirea că recunoaşte perfect şi celelalte regionalisme.

Originea epicureismului. Diferiţi epicurei pe care i-am întîlnit erau oameni de treabă, vreau să spun virtuoşi. Fenomenul poate să pară de mirare unora. Aceasta fiindcă epicureismul e confundat de obicei cu cinismul sau hedonismul, adică cu nesimţirea lubrică, care vrea să petreacă oricum pe deasupra scrupulelor de orice fel.

Epicureisimul e însă altceva. Nu e un aspect de temperament voluptuos. Epicurianul se laudă : nu trebuie crezut.

De obicei e filosofia unei deziluzii. O soluţie venită tîrziu, după diferite dezamăgiri. Epicureul a ajuns la ideea că viaţa trebuie trăită aşa cum e, după ce a crezut mai întîi că poate fi trăită altfel, adică eroic. Epicureismul e un „pis aller" deznădăjduit. Adeptul acestei filosofii, care vrea să fie depravată, dar nu reuşeşte, seamănă cu femeile înşelate în amor, care-şi propun ca răzbunare o viaţă destrăbălată, dar care, din lipsă de temperament, nu pot s-o suporte, sau cu oamenii buni, incapabili de rancună, care-şi promit, cu sforţări de voinţă, să devie diabolici.

Epieureismul e o soluție tîrzie și o filosofie „par depit". De aceea, nu-l veți găsi niciodată la tineri, ci numai la oamenii de o anumită vîrstă.

îndoiți-vă de imoralitatea ori egoismul epicureilor : riscați să găsiți în ei caractere prea devotate.

Ceea ce e nobil. Se afirmă curent că ceea ce caracterizează nobleță e dezinteresarea. A trece prin viață animat de gînduri superbe fără de realizare practică, a da tot ce se poate da fără să ceri ce ți se cuvine, a putea să renunți nu numai la satisfacerea poftelor 'pământești, dar și la ambiție, glorie sau triumf, a trece peste toate acestea cu un calm duios, nici măcar disprețuit, cu atît mai puțin acrit ori rancunos, iată ce se prețuiește în colectiv consens ca suprema nobleță.

Dar lucrurile trebuiesc împinse mai departe și distincțiunea căutată mai adânc. Dezinteresarea e o facultate care se poate învăța. Prin educație ori prin benevolă imitație. Ea e o valoare socială care plutește mai mult ori mai puțin vag în atmosfera mediilor alese. A o învăța nu e mare lucru, căci atunci mimetismul ar avea altă valoare decît are. Această atitudine trebuie căutată în ce are omul mai ireductibil individual, mai neinfluențabil din afară. Caracterul nobleței trebuie să fie înnăscut, psihologic, nu social : aș zice, mai mult, biologic.

Acest stigmat mi se pare a fi *distracția.* Distracția e dezinteresarea fiziologică. într-un om distrat, dezinteresarea e așa de adânc înfiptă, încît devine o particularitate nervoasă, cu alte cuvinte, e așa de asimilata, încît ajunge o funcțiune a organismului.

Dacă atunci cînd cele mai adânci, mai vitale din nevoile noastre sînt în joc, ne gândim fără finalitate, fără sens, adesea complet inutil, la cu totul altceva decît la ceea ce trebuie, fără măcar să ne dăm seama cît riscăm, poate însemna aceasta altceva decît o eroică disprețuire a celor mai urgente interese ? Omul vulgar e veșnic la pândă, nu-i scapă nimic, e veșnic adaptat, mereu *atent,* cu o lăcomie încordată, cu o pîndire precisă a fiecărui moment avantajos. Nici o ocazie, nici o circumstanță nu e trecută cu vederea de omul de rînd. Vigilența perfectă e poate cea mai profundă vulgaritate. Distracția e mult superioară dezinteresării. In orice caz, e cu mult mai adîncă decît aceasta, fiindcă înseamnă transformarea unei reguli morale moarte in sângele și nervii noștri. Dintr-un postulat de etică am făcut un capitol ele știință naturală. *Omul nobil e omul distrat.* Și acum verificați afirmația la toți marii artiști, marii gînditori ori filantropi. Veți găsi puține spirite atente.

Artă și politețe. Artistul cel mare trebuie să menție față de personagiile pe care le creează în romanele sale aceeași ținută, aceeași perfectă politețe ca și față de persoanele din societatea sa. Trebuie să le respecte dacă sînt stimabile, dar mai ales să nu-și permită, pe motivul că sînt create de el, că sînt ale sale, o anumită familiaritate cu ele. Sînt romancieri *indiscreți* —, acesta a fost poate unul din cele mai grave defecte ale naturalismului —, care, de îndată ce intră într-o casă pe care-și propun s-o descrie, sparg saltarele ca să surprindă o intimitate, controlează calitatea lengeriei prin dulapuri, situația vaselor la bucătărie, pândesc oamenii cînd mănâncă, cînd fac dragoste, deschid ochii în patru să descopere vreo boală ori vreun detaliu de mizerie. In această atitudine se vede lipsa de fineță morală a scriitorului. Cu atît mai mult cu cît, dacă în societate nepoliteța e sancționată prin aceea că oamenii își întorc spatele, în roman, bieții eroi sînt neputincioși s-o facă, nu pot reacționa, sînt inofensivi din acest punct de vedere. Și e necavaleresc să te porți astfel cu sărmane ființe fără de apărare !... Tocmai fiindcă e mai greu să fii nepoliticos în viață și așa de ușor în literatură, arta e o cursă în care cad sistematic toate spiritele vulgare.

Teoriile în fața faptelor. Un psiholog contemporan definește arta : „une jouissance sans convoitise". Celelalte desfătări ar presupune toate lăcomie, dorință, nevoie de posesiune. Singură plăcerea artistică se caracterizează prin aceea că e indiferentă oricărei pofte. Oricine vede o natură moartă reprezentînd un paner cu fructe nu-i vine în minte să le mînînce.

Dar Lucian ne povestește despre un străin care, intrînd în templul lui Venus din Cnidos ca să admire sta-

tuia, a rămas toată noaptea acolo, pîngărind-o cu o dragoste efectivă. Ceea ce a făcut ca municipalitatea să înconjure incomparabilul obiect de artă cu garduri protectoare.

Imoralitatea recunoştinţei. Pentru cine gândeşte bine puţine virtuţi omeneşti înseamnă o aşa de flagrantă negare a dreptăţii ca recunoştinţa. Te-ai întâmplat într-o zi fatală a vieţii pe bordul unui vas care a naufragiat. Cineva te-^a scăpat. Trebuie după aceea, în tot restul vieţii, să te faci că nu-i vezi defectele morale, prostia, vulgaritatea, trebuie să-1 recunoşti ca perfect, să-i aduci laude, să-i faci servicii, să nedreptăţeşti pe alţii, să calci în picioare meritul, adevărul, talentul.

Un şir nesfârşit de incorectitudinii, de grosălănii, de minciuni, de platitudini, toate scuzate fiindcă sînt făcute în numele sfânt şi prea respectabil al recunoştinţei. De ailGi avantajul die a plasa binele cu diena sila, ide a „servi", de a impune oamenilor cu ameninţare şi violenţă filantropia ta, ca să poţi recruta atâţia clienţi, care, sărmanii, n-au de ales : ori oprobriul public datorit ingraţilor, ori atunci! o viaţă de servitute.

In societăţile primitive, recunoştinţa a trebuie să apară ca un derivat al răzbunării, din aceeaşi familie cu ea. După cum, cînd mi-ai făcut un rău, trebuie să-ţi răspund cu un altul, tot aşa oînd îmi faci un bine trebuie să ţi-1 răsplătesc echivalent : acelaşi principiu primitiv, simplist, de compensaţie oarbă. Cu timpul, s-a experimentat că e mai comod să faci binele cu forţa decît răul. E un plasament cu mai puţin risc, pe care 1-a adus îmblânzirea moravurilor. Feudalismul, cu obsesia lui de dependenţă, de servaj şi de clientelă, a accentuat şi mai mult această pornire către recunoştinţă, care s-a consolidat într-un principiu etic pe viaţă.

Această morală ne domină şi astăzi din belşug. Ingratul e odios fiindcă e un om liber, un revoluţionar. Conservatorismului ipocrit, - care se ascunde în fiecare din noi, îi repugnă un om pe care nu-1 poţi avea la îndemână cu un serviciu făcut şi căruia în orice moment poate să-i vie în minte să ia şi' alte criterii decît îndatorirea oarbă la un trecut pe care nu 1-a vrut.

Toată această indignare e însă de prisos. Evoluţia recunoştinţei se îndreaptă de la trecut la viitor. Swift a spus : „recunoştinţa e sentimentul avantajelor pe care le aştepţi". Ceea ce înseamnă că, de îndată ce nu mai ai nimic de aşteptat de la cineva, nu mai are sens nici să fii recunoscător.

Deci, singurul mijloc de a evita recunoştinţa e să faci bine mereu, cronic, pînă la sfîrşitul vieţii. Adică, dacă vrei să salvezi morala recunoştinţei şi să eviţi oamenilor odiosul păcat al ingratitudinii, să devii sclavul lor, servindu-i fără încetare. O clipă de repaos, şi imediat lenai cauzat ocazia unei ingratitudini !

Cehov. Ori de cîte ori citesc ceva de Cehov, îmi, aduc aminte de butada unui franţuz pesimist : „la vie c'est la poursuite de rimpossible âtravers l'inutile". întocmai aceasta e şi concepţia scriitorului rus. Materia artistică care-i serveşte de pretext evidenţiază şi ea aceeaşi concluzie. Cehov e cel mai pesimist spirit'pe care-1 cunosc, opera lui e epopeea inutilului. Au mai fost şi alţi pesimişti şi încă cu mai mult brio. De pildă, Schopenhauer ori Leopardi. Dar aceştia şi-au făcut din negarea fericirii o credinţă. Şi oamenii care cred sînt oarecum mulţumiţi. Pesimismul lor şi-1 manifestau în imprecaţii violente, în acuzaţii cosmice absurde, şi aceasta îi uşura. Aceşti dogmatici ai negaţiei aveau în însăşi indignarea lor o consolare. Dar rusul e calm pînă la exasperare. Viaţa i se pare o lungă corvoadă, o plictiseală fără început şi fără sfîrşit. O constată aşa cum e, cu desăvîrşit realism, şi atîta tot.

Impresia de monotonie e întărită prin detaliile banale, absolut fireşti, cotidiene, oare completează această frescă a spleenului. Cehov e *desăvîrşit pesimist, fiindcă nu exagerează nimic niciodată.* Dar un om care nu exagerează nici în rău, nici în bine înseamnă că n-a mîngîiat niciodată vreo iluzie, n-a adoptat nici o poză, nu s-a lăsat atras de nici o speranţă. Sinceritatea, luciditatea lui Cehov sânt iremediabile, absolute. Nu-i poţi descoperi nici un artificiu, nici o grimasă, nici o cochetărie, nici o strîmbătură. Nu crede în lucruri excepţionale, originale, caracteristice. Pentru el, viaţa e un sistem de echivalentă. Ni-

mic nu e colosal, romantic, extraodinar cînd e văzut de la distanță.

Chiar cînd se întîmplă ceva excepțional, urmează apoi un corelat de banalitate care anihilează revoluția de o clipă. Totul se compensează, iar ceea ce domină e mijlociul. Invîrtit cu oarecare iuțeală, discul lui Newton dă o culoare albă. Nu există individualități ; sînt toți la fel. Un stafti&ltiiicilan, Quetefet, şi-a închipuit printr-o abstracție matematică un „homime moyen", medie a tuturor oamenilor. Acesta e omul lui Cehov. Fireşte, el se plictiseşte. Fiindcă nici evenimentele nu aduc, prin (acelaşi sistem de echivalență, nimic nou. Exuberanței şi tinereței, dragostei şi entuziasmului le urmează, inexorabil, domesticirea energiilor prin oboseală şi vîrstă. Ne plictisim şi pe urmă murim : iată bilanțul. Se zice că arta e realizarea specificului. Cehov contrazice estetica : nimic specific decît doar specificul neutralizării, dacă există şi acela. Scriitorul rus e duşmanul ireductibil al reliefului. Bucuria de a trăi o dă însă 'contrastul, jocul de umbră şi lumină, de linie dreaptă şi frîntă, bucuria care se afirmă strident ca un triumf peste durerea învinsă. Ce voluptate poate să mai existe acolo unde nu e relief, deosebire, unde totul se anihilează printr-un etern ritm de compensație ?

Cehov n-are scepticismul mefient în felul francez, vreau să zic în felul Renan ori France, aşa de „dupe par la peur de ne pas etre dupe". El nu are nici surîsul lor şmecher, care parcă spune veşnic : „pe mine nu mă prinzi !", sau inevitabilul : **„â** d'autres, mon ami !" Rusul nu e mefient, fiindcă nu mai aşteaptă nici o surpriză, nu mai are de ce să se teamă. El ştie dinainte tot ce o sâ se întîmple : repetiția unui mecanism veşnic şi evident acelaşi.

Arta sa e cea mai sever simplă, cea mai puțin cochetă, cea mai fără de podoabă din cîte există. El nu face „frais"-uri pentru nimeni. Nu-şi compune niciodată bucățile care n-au „pointe" şi se termină cînd crezi mai puțin. Aşa cum se termină şi fenomenele vieții, fără aranjament şi; de cele mai multe ori, fără deznodămînt, pe nesimțite, inconştient, fără să laşe măcar urme în memorie. Nimeni şi nimic nu-l scoate din naturaleța lui, făcută din comprehensiunea genială, formidabilă a lucrurilor fără semnificație. Cehov are perversitatea insignifianței. Nu ştiu dacă tocmai în aceasta nu se ascunde cel mai înalt pisc al rafinării.

Invenție şi justiție. Invenția e justiția aplicată în ordinea ştiințifică. Aspectele neglijate ale fenomenelor, aceste cenuşerese ale adevărului, merită totdeauna o soartă mai bună. Atunci inventatorul, ca un Făt-frumos, le face dreptate şi le scoate la lumină. Invenția e procesul care aduce un verdict în favoarea faptelor năpăstuite.

Pesimism şi complexitate. E greu de conceput pesimismul la un ,spirit simplu. Acesta nu e altceva decît conştiința insecurității. O concepție unică şi rectilinie nu poate fi decît optimistă, fiindcă acolo nu se aşteaptă surprize. Din contra, într-o structură complexă încolțeşte adesea ideea că oricînd se poate întîmplă ceva care poate dărîma ordinea stabilită a lucrurilor. Omul complex întrezăreşte infinitatea posibilităților şi *ii e veşnic frică.* Destinul e sentimentul hazardului, adică al contingenței, al libertății, care reiese din ciocnirea multiplicității factorilor. Această nesiguranță veşnică a temperamentelor complexe aduce nervozitatea specială care se cheamă pesimism.

Timbrul stilului. Stilul fiecărui autor, ca şi diferitele instrumente muzicale, are un anumit timbru. Unii au langoarea dureroasă a violoncelului, alții senzualitatea viorii, alții complexul vag şi turburător ai pianului, în fine, unii stridența piculinei, răguşeala fagotului ori scandalul surd al tobei. Acest timbru, care e acela al sufletului scriitorului, îl simt de la începutul lecturii. El îmi face antipatic ori simpatic autorul după misterioase legi inconştiente, pe care nu le cunosc. Poate fi cineva genial. Ce pot face însă dacă mi-e nesuferit timbrul piculinei ?

Intimitate şi familiaritate. Nu trebuie confundată intimitatea cu familiaritatea, cea dintîi e expresia unei comuniuni respectuoase, cea de-a doua o pro-

fanare. Poţi ajunge la cea mai adîncă intimitate fără să fii o clipă familiar.

Primul gest familiar însă exclude orice intimitate, între doi amanţi care se iubesc cu adevărat, ale căror, suflete şi corpuri, nu-şi cunosc nici un secret, nu poate fi nici o familiaritate. Cu toată contopirea lor desăvîrşită, există între ei acel „vous" moral care nu poate dispare niciodată. Intimitatea măreşte dragostea, familiaritatea o ucide.

Nebunia şi teoria cunoaşterii. Cu toate variaţiile dintre noi, de la original la banal, cu toate transformările secolilor, de la antic la modern, adevărul e că nu putem ieşi din noi. Conştiinţa noastră despre lumea exterioară e rezultatul unei medii organice cuprinsă între un prag maximum şi unul minimum. Ceea ce trece deasupra sau ceea ce rămîne dedesubtul unui număr de vibraţii pe secundă ne va fi necunoscut în veci. Avem cîteodată însă deosebitul noroc că avem între noi cîţiva semeni care din diferite împrejurări se nasc sau devin altfel constituiţi. Apare atunci o variabilă în constanta care sîntem. Cu ajutorul lor am putea fura o parcelă din necunoscutul care ne înconjoară, am putea auzi şi un alt adevăr decît al nostru. Aceşti preţioşi indivizi sînt nebunii. Şi noi, în loc să-i ascultăm, să le înţelegem secretul furat naturii, îi închidem ca pe criminali în celule păzite şi îi paralizăm în cămăşi de forţă !

Utilizarea sinuciderilor. Ceea ce ne împiedică de a comite acte de curaj sublim e frica de moarte. Dacă acei care se decid să se sinucidă ar fi mai puţin egoişti, ei ar putea efectua gesturi de o importanţă covîrşitoare pentru binele umanităţii. Nimeni n-ar fi îndrăznit, de pildă, să asasineze un personaj nefast cum a fost Nero şi să evite, poate, creştinismului teribilele persecuţii. Dar un om dispus să se sinucidă ar fi putut s-o facă. Nu s-ar putea oare capta, comercializa energia imensă a sinucigaşilor ? Foloasele ei ar întrece cu mult pe acelea ale aburului ori electricităţii.

Discurs de ateu. Am auzit odată un ateu vorbind aşa : „Luaţi la întâmplare pe cel mai scelerat dintre criminalii istoriei. De pildă, pe Cezar Borgia. Orieit de sadic, de sanguinar a fost el, n-a putut ucide decît cîteva zeci de persoane şi tortura cîteva sute. Comparaţi-1 acum pe acesta cu blîndul Criist, care a introdus în religie ideea unui iad cu chinuri nesfîrşite. Cît de mediocru în sadism apare Borgia pe lîngă acela care a putut concepe o tortură în eternitate, un chin care nu sfîrşeşte într-^un an> nici într-o sută, nici într-o mie, care ţine în eternitate, fără mântuire, fără expiaţie posibilă în vecii vecilor. Se poate mai rafinată perversitate decît acest infinit al torturii ? Bietul Borgia ! Un modest burghez."

Arta ca mentalitate de clasă. Marxiştii ortodoxi aveau convingerea că există o ştiinţă proletară şi una burgheză. A fost cineva printre ei care a vorbit de o geometrie a lucrătorilor şi de alta a patronilor. Dacă astfel de aserţiuni au ceva comic cînd e vorba de ştiinţă, ele sînt perfect justificate cînd e vorba de artă. Delicaţii purişti, prieteni ai artei „în sine", fără condiţii şi influenţe sociale, vor fi încă o dată miraţi şi apoi indignaţi, după ritmul cunoscut, cînd vor afla că noţiunea modernă de artă, aceea de care ne servim astăzi, e în bună parte un expedient al luptei, sau cel puţin al singularizării de clasă.

Cu cît eşti mai convins de doctrina artei pentru artă, cu atît eşti mai înclinat să o consideri oa o activitate inutilă, ca o disciplină de lux. Dar luxul — o ştim astăzi bine de la sociologi — nu e atît satisfacerea unei nevoi de confort, de plăcere sau de viţiu, cît un simbol al deosebirii de tagmă socială. Hlamida cu hermină, brocartul sau catifeaua, caleaşca, brăţara de perle, mitra cu pietre aurite, toiagul sînt embleme care separă o clasă de alta. E insigna sfidătoare pe care cei de sus o aruncă celor de jos, e provocarea puterii nobilului care dovedeşte, cu cît luxul e mai mare, că nu poate fi imitat, că îl desparte de celălalt o prăpastie de netrecut. La sălbatecii din America de Nord există o curioasă instituţie care e numită „potlatch". După ea, ajunge cel mai puternic în societate

acela care poate cheltui mai mult în daruri şi risipă cu ocazia unui duel de prodigalitate. Arta, care e şi ea un capitol al luxului, e unul din apanajele aristocraţiei. Astăzi, în chiar estetica teoretică se confundă nobilul ou frumosul.

Dezinteresarea, o altă calitate a esteticii moderne, e tot o învăţătură nobiliară. Burghezul strînge şi se sforţează ca să ajungă. Ajuns, boierul împarte şi cheltuieşte. Noţiunea de practic e în acelaşi timp străină artei şi „savoir-vivre"-ului aristocratic. Joseph de Maistre, teoreticianul patricienilor, spunea că în timp ce clasele mijlocii cer drepturi, nobleţă nu-şi cunoaşte decît datorii. Aşadar, dezinteresare absurdă ca şi în artă. Proba acestor afirmaţii se poate face prin psihologia femeilor. Acestea sînt mai imitative decît bărbaţii. Imitaţia, însă — dacă e adevărată legea lui Tarde — se face de sus în jos, de la nobleţe la vulg. Afară de aceasta, femeia are instinctul de clasă cu mult mai dezvoltat. Ea întreţine, însă, în acelaşi timp cultul artei pure şi al luxului. Ca fiinţe conservatoare, ele continuă aristocratismul, cu separaţiunea lui strictă de clasă.

Tot de la tehnica conduitei nobiliare a. moştenit arta modernă şi înclinaţia către decorativism, adică către senzorialiitate pură, ferită de elementele morale. Duc de Guise, după ce l-a omorît pe amiralul Coligny, cînd s-a dus să-i contemple cadavrul, a exclamat în artist pur : „comme il est long". Adică îl deranja mai mult disproporţia liniilor corpului, decît asasinatul pe care-l comisese. Cine nu recunoaşte în această vorbă idealul tuturor esteţilor autentici sau de mahala din toaite timpurile, popularizate pentru burghezime de Gscar Wilde !

Morala e totdeauna o încercare de justificare, o probare de merite faţă de Dumnezeu sau faţă de cei mai mari. Conduită practicată de obicei de burghezul care vrea să fie privit bine de cei de sus. Morala caută sancţiune, adică recompensă, e tehnica unei clase aservite care caută să-şi cîştige favoarea. Morala e o linguşeală. Ea nu se poate concepe într-o clasă dominantă, fiindcă aceasta nu are de dat socoteală nimănui şi n-are de cîştigat pe nimeni. Nobilul trebuie să fie cinic, ca nu cumva să fie bănuit de nedemnitate, să nu fie suspectat că-i e frică

de cineva. Pentru aceasta s-a inventat concepţia estetică a vieţii în felul lui De Guise. Esteţii şi femeile au popularizat-o şi în clasele de jos, după decadenţa nobleţei.

Iată cum, plecînd de la definiţia-artei-lux, adepţii artei pentru artă confirmă mai puternic origina ei socială decît o fac modeştii apărători ai artei general-umane, care văd în aceasta o necesitate profundă a sufletului omenesc de totdeauna şi de pretutindeni.

Don Juan misogin. Trebuie înlăturată ideea că curtezanul de meserie e un adorator al femeii. Acelaşi Don Juan e prietenos, loial, excelent camarad cu prietenii, e însă crud, laş ori indiferent cu suferinţele femeii. In toate actele vieţii, un amator de femei poate fi generos, entuziast, devotat. în legăturile cu felmeia, schimbă imediat masca. Parcă o sumbră şi îndărătnică nevoie de răzbunare îl însufleţeşte. Don Juan dispreţuieşte femeia şi e consecvent.

Viteza progresului şi nevoia de noutate. Datorită mai multor cauze, printre care trebuie numărată în primul rînd complexitatea şi mobilitatea introdusă de tehnică, omenirea cultivată contemporană simte o perpetuă nevoie de schimbare şi de noutate. Fenomenul e ştiut. Dar pentru a satisface mereu această nervozitate care cere veşnic inedit, posibilităţile de adevărată creaţie nu sînt suficiente. Viteza invenţiei e mai lentă decît viteza nevoii de noutate.

Pentru a remedia acest „eearit", acest decalaj, s-a inventat un expedient. Dacă lipsesc noutăţi propriu-zise, se pot reînvia lucruri vechi, pierdute o bucată de vreme din vedere. Şi se aleg de obicei din lucrurile vechi cele care sînt mai departe de ultimele preocupări caduce. împinse, undeva, într-o arhivă de uitare, ele şi-au recăpătat virginitatea şi prospeţimea. Vechimea e şi ea, astfel, un fel de noutate. De aici, un anumit ritm al istoriei civilizaţiei contemporane, pe care nu l-au cunoscut alte timpuri. Azi evoluţia nu se mai face prin transformări nesimţite. Se face de la acţiune la reacţiune, de la simplu la opus. Trăieşte zeci ani, bucurîndu-se de mare favoare, clasicismul ? Puteţi fi sigur că-i urmează imediat, nu ceva

înrudit, ci exact contrariul său, romantismul. S-a purtat rochia scurtă ? li va urma, cu siguranţă, rochia foarte lungă. Dacă bate azi un vînt de religiozitate, puteţi fi siguri că într-un deceniu vom fi cu toţii atei. Evoluţia modernă se face prin contradicţie într-tun tempo sacadat de contrarietate, de polemică şi enervare, dar mai ales de neînţelegere istorică şi relativistă. în parcursul celor zece ani, cît e la putere, fiecare se iluzionează că atinge o bucăţică de eternitate, de imanenţă. Cunoaşteţi ceva mai monoton decît această simplă melopee în doi timpi ?

M >

Utilitatea bunei dis p o ziț ii. De ce ne place omul bine dispus şi de ce nu celălalt ?

Mai întîi, fiindcă buna dispoziţie inspiră linişte şi securitate celorlalţi. Omul mulţumit nu ameninţă prin nimic raporturile sociale : e conservator.

Din contra, cînd eşti rău dispus se pare că conspiri mereu ceva contra cuiva. Pe urmă, veselia e semn de viaţă, deci de putere : prin urmare, inspiră respect şi impune. Odihnitori şi impunători, oamenii de agreabilă umoare n-iau nevoie de inteligenţă, nici de caracter. Ei sînt o valoare „în sine".

Responsabilitatea i n v e n ț i e i . încă o dovadă că actul creator, inventiv, e caracteristica vieţii, aşa cum a afirmat-o Bergson, e cruzimea lui inconştientă.

Cînd zicem biologie, ne gîndim numai la masacrul direct al speţelor între ele, cu izbânda celui tare. Există, însă, şi o altă cruzime, mai ascunsă, mai perfidă, a actului creator. Fiecare invenţie nouă e un verdict de moarte pentru toate cele anterioare, o lăsare în disponibilitate a atîtor speranţe, glorii, ambiţii, averi. Găsirea unui simplu detaliu în perfecţionarea mecanismului unui automobil ruinează pe toţi fabricanţii procedeurilor anterioare. Un fapt recalcitrant la experimentare îneacă în uitare o ipoteză oa aceea a lui Darwin. Cu cît eşti mai inventiv, cu atît eşti mai nefast din punct de vedere etic. Numai banalul e perfect de treabă. Conştiinţa creatorului — ca şi a criminalului — e apăsată de grele păcate.

Femeile superioare şi sexualitatea. Femeile obişnuite sînt acelea a căror senzualitate e exprimată direct, întipărită evident în toată expresivitatea lor. Ea sugerează în permanenţă o anumită animalitate. Femeile superliloaire se 'deosebesc insă prin aceea că au sexualitatea *derivată.* Ba nu sugerează direct o anumită dragoste, ci e revărsată, infiltrată imperceptibil în cele mai minuscule gesturi, în activităţi de imaginaţie, de artă, ori de devotament generos. Sexualitatea lor nu e concentrată, ci difuză. Farmecul lor, deşi de aceeaşi natură, nu se poate preciza de unde vţne. El se recompune din obscure şi imperceptibile nuanţe. Sînt femeile care la început îţi inspiră sentimente de soră.

Fără să aibă mai puţină viaţă în ele, dragostea (aşa de sexuală) pe oare o inspiră nu reiese din corpul lor, ci din gînduri, din voce, din entuziasmul lor sufletesc. Efectul e cu atît mai puternic, însă, fiindcă e abătut din calea lui directă şi exercitat perfid pe calea inconştientului.

Naţionalismul lui Barres. Toată profunda îngrijorare patriotică a lui M. Barres e aceea a unui dezrădăcinat. Pînă la o vîrsta tîrzie, scriitorul egotist şi neurastenic a călătorit şi şi-a asimilat sufletul Veneţiei, climatul moral din Toledo, viaţa anticei Sparte, a cîntat metafizica germană, disperarea veneţiană, pasiunea în acelaşi timp senzuală şi funebră a Spaniei. Sufletul său nu aparţinea deloc ţării, cu atît mai puţin provinciei sale. înfricoşat de neurastenie, acest cosmopolit s-a sforţat către o disciplină salvatoare şi din declasat internaţional s-a făcut nu numai patriot, dar provincial. A trecut de la umanitate la „esprit de docher" şi s-a făcut loren. Dar cine nu vede în aceste exagerări tocmai înfrigurarea necredinciosului ? Nu se mortifică un bun şi simplu creştin. îşi aplică severităţi draconice numai cel care se îndoieşte. Un egotist, care năzuieşte mai întîi să asimileze sufletul universal, nu se rezumă la senzaţiile vieţii de provincie mai pe urmă, decît fiindcă i-e frică că le-a pierdut cu totul. Romanul dezrădăcinării e însăşi autobiografia lui M. Barres.

fi

Caragiale şi Balzac. Ori de câte ori s-a scris despre Caragiale, s-a uitat una din marile plăceri pe care o lasă cititorului această operă : impresia de patriarhalitate.

Se desfăşoară înaintea noastră o viaţă simplă, bună, optimistă, câteodată chiar idilică. Eroii lui Caragiale sînt sănătoşi sufleteşte, trăiesc fără tensiune, fără mari ambiţii, fără deziluzii amare şi fără ciocniri tragice. Ridicolul lor nu ni-i face odioşi, nici dezgustători.

Majoritatea acestor personaje sînt simpatice. Oricît l-ar fi speriat pe marele nostru satiric începuturile de modernizare şi europenizare ale României, pe care le-a ridiculizat, eroii săi, cu toate maimuţărelile lor occidentale, mai mult de suprafaţă, sînt, în adîncul lor, însufleţiţi de sentimente simple, de tradiţională şi dulce patriarhalitate. Ei trăiesc viaţa simplă şi comodă din acele timpuri lipsite de grandoare, dar şi de meschinărie.

Ceea ce surprinde iarăşi la aceşti eroi e superficialitatea lor. Pasiunile sau poftele nu le sînt adinei. Ei n-ar comite nelegiuiri ori crime ca să le satisfacă. Fac gălăgie mare-, se laudă, se grozăvesc cu ura lor de carnaval, dar în fond sînt „bon enfant", plini de jovialitate şi bonomie.

Şi apoi nu sînt răutăcioşi. Ei rezumă psihologia momentului istoric de atunci : mentalitate în fond bucolică, caracteristică regimurilor cvasi-feudale, şi apoi psihologia etnică a românului, lipsită de rancună şi de pasiune.

Ţara noastră, cu tot constituţionalismul şi capitalismul ei, rămăsese la moravurile unei societăţi înapoiate, simple şi de treabă. Eroul lui Caragiale, cu foarte mici abateri, e omul „cumsecade", cu ridicolul său, fruct al unei sociologii de idealism feudal. Un burghez care are la mahala casă cu cerdac, în care-şi bea cafeaua, care are grădină cu nuci subt care-şi citeşte gazeta liniştit, care nu-şi bate capul cu afaceri complicate şi cu o existenţă prea grea, nu poate fi feroce. Nu e viaţa febrilă şi mizerabilă de metropolă industrială şi comercială. Dacă ne gîndim bine, este ceva rousseauist în Caragiale. E tocmai societatea românească de pe la 1880. Pentru un neurastenic, ars de complicate probleme sufleteşti, poate exista mai minunat antidot decît această literatură şi această societate ? De aceea, comicul lui Caragiale (conştient de simpatia pe care o inspiră personajele sale) e mai aproape de umor sau de burlesc, decît de ironie, cu toate că marele nostru satiric nu era un sentimental, ci mai degrabă un sarcastic. Dar materialul l-a învins.

Ironia e o ură uşoară îndreptată în contra unor oameni pe care îi iei în serios. Dar majoritatea eroilor caragiialeni nu pot fi luaţi în serios, fiindcă sînt naivi. Poate numai Caţavencu e mai serios, şi încă...

Defectele lor sînt omeneşti, adică sînt mici slăbiciuni ridicule, pe care le iertăm cu un zîmbet. Caragiale nu ne mişcă, nu ne cutremură, dar ne distrează.

Dar de la marele război încoace lucrurile s-au schimbat. Au intrat în compoziţia societăţii noastre elemente eterogene, cu alte educaţii şi alte principii. Moravurile blînde, uşoare, fără îngrijorare s-au alterat. S-au efectuat mari salturi sociale de la clasă la clasă. Sedimentele adinei, aşezate pe fundul societăţii, s-au tulburat şi au ieşit la suprafaţă. Oamenii şi lucrurile s-au amestecat în combinaţii nepotrivite, încă neconsolidate.

Şi moravurile economice sînt altele. Proprietatea mare a dispărut. Revoluţiile monetare au ridicat sau minat averi considerabile. Apetiturile au crescut fără frînă. Auzim, în fiecare zi — lucru necunoscut în gazetele aşa de nevinovate de altădată — de crime monstruoase, de violuri feroce, de drame pasionale zguduitoare. In viaţa cotidiană întîlnim lăcomia brutală, spirit nemăsurat de aventură, şiretenie adîncă şi laşitate perversă. Abuzuri, nedreptăţi, perfidii, trădări şi dezerţiuni. Sînt cazuri în care, comparativ, Caţavencu ar apărea un înger. Lumea lui Caragiale există, desigur, încă. Dar ea e adânc-atinsă. Poftele şi patimile iau proporţii de seriozitate. O nouă lume, pentru pictura căreia umorul nu va mai fi de ajuns, se alcătuieşte. După toate aparenţele, ieşim din epoca Caragiale şi intrăm în epoca Balzac. Dar poate tocmai acest nou mediu va ajuta literatura noastră să se adîncească şi ea.

Succesul şi ascetismul. Se crede, de obicei, că individul care voieşte să ,,ajungă" cu orice preţ e minat de nevoia de viată bună sau confort. Arivistul ar

fi un epicureu, un senzual împins de impetuoase pofte pământeşti, fără de realizarea cărora nu poate trăi. El îşi sacrifică onoarea şi principiile ca să-şi asigure o viaţă lungă şi abundentă.

Lucrurile se întîimplă însă cam altfel.

Cei care vor să ajungă trebuie să ştie să renunţe. Cine nu poate sacrifica o plăcere imediată, cine vinde o situaţie viitoare strălucită, dar problematică, pentru că are nerăbdarea de a avea imediat o plăcere, acela nu va realiza nimic din aspiraţiile sale. Priviţi istoria : ambiţioşii au ştiut să aştepte în exil sau în anonimat zeci de ani. Succesul nu se poate obţine fără ascetism. Arivistul adevărat e un anahoret. El trebuie să rabde în linişte, să accepte situaţii mici, să refuze tentaţiile unui destin de plăcere, să îndure mizerii şi lipsuri. Pofta de viaţă imediată nu e în psihologia ambiţioşilor.

Origina conştiinţei. Oare conştiinţa nu a apărut ca o autoconfesiune a unui defect pe care ne e ruşine sau frică să-1 declarăm social ? Se ştie că societatea înseamnă represiune şi constrângere la respectarea anumitor valori. Dar oamenii au păcate : abateri de la morală, insuficienţe fiziologice, decăderi intime, momente abjecte de umilinţă, de oroare. Toate emoţiile tind la expresiune. Dar aceste viţii sau insuficienţe nu pot fi spuse nici celui mai bun prieten. Cu cine să vorbim de ele, fiindcă nu sîntem siguri de indulgenţa ori comprehensiunea completă, indiscutabilă, a nimănui ? Există un singur prieten care tolerează totul, care ne înţelege şi ne justifică. Acela sîntem noi înşine. A început atunci discuţia cu acel excelent prieten care sîntem pentru noi. Lui îi putem face orice confesiune : putem fi siguri că nu va spune nimănui nimic, că nu va trăda secretul.

Conştiinţa e o autoconfidenţă.

Cochetărie şi blazare. Civilizaţia mereu crescîndă, care oferă omului, treptat, realizarea tuturor dorinţelor sale, are, pe lîngă atâtea avantagii, acest mare inconvenient că seamănă peste tot blazare. Sălbaticul e lacom şi curios. Civilizatul nu mai are apetit. Cu imaginaţia şi cu bogata sa experienţă anticipează realitatea

puţinelor aspecte pe oare nu le-a gustat încă. Dacă n-ar exista cîteva artificii, în cîteva veacuri, o omenire isprăvită şi sătulă şi-ar plimba de colo pînă colo spleen-ul fără să găsească izbăvire.

Există însă un instinct de conservare al culturii. Pentru ca să păstreze curiozitatea întreagă, civilizaţia a inventat interdictele. Mai mult, ca să stimuleze gustul de viaţă, ca să facă anumite lucruri mai poftite, ele sînt sustrase vederii, ascunse ori interzise. Cînjd desfrînarea sexuală a ajuns la maximum în lumea romană, s-a inventat creştinismul, care a oprit comerţul între sexe. Cînd plăcerea pentru avere devine formidabilă, apare comunismul. Dar compensaţia aceasta e o cochetărie. O cochetărie a umanităţii faţă de ea însăşi spre a se stimula. Ea constituie instinctul de conservare a valorilor, care, spre a nu se pierde, îşi refuză, o bucată de vreme, întrebuinţarea. De cîte ori, avînd insomnie, ca să-mi provoc somnul, nu m-am gîndit la nopţile de chin într-un vagon plin de elaisa dbua unde — dac-ai putea să-ţi razemi măcar un minut capul de ceva — ai adormi numaidecît !

Elogiul banalităţii. Romantismul a inventat excepţionalul şi colosalul, nevoia de relief şi de singularitate. Concepţia de om deosebit, ea însăşi se socotea după gradul de originalitate al cuiva.

De la Byron la Baudelaire şi pînă la O. Wilde, originalului i s-a acordat maximum de valoare artistică şi morală. Era declarat mediocru şi burghez tot ce nu producea scandal. Abia tîrziu s-a dezmeticit omenirea cultivată de acest mit. S-a putut observa uşor că ceea ce surprinde, ceea ce miră şi uimeşte e prea uşor de obţinut. Efectele de excepţional sînt valori ieftine, simplu Je realizat. Atenţia se fixează foarte lesne pe excitaţii intense. E mult mai greu însă să o atragi fără focuri de revolver şi fără foc bengal. Presupunea apoi foarte puţină sănătate şi tinereţă o artă ori morală care, pentru ca să excite, îi trebuiau condimente aşa de picante. Iar acela care se oferă mereu, prin acte care ies din comun, ochilor mulţimii, presupune o lipsă de pudoare şi lipsă de delicateţă aproape egale.

Revenim astăzi încetul cu încetul la banal ca la suprema eleganţă. Gustul pentru insignifianţă e semn de profundă rafinare.' Banalul nu înseamnă însă mediocru. Există în banalitate un individualism subtil. E suprema artă a exprimării personalităţii, artă de discreţie, de pudoare, de adevăr condensat şi mascat cu cotidian, astfel ca să nu supere pe nimeni, să lase oricui libertatea de a o adopta ori nu.

Originalitatea e o perfecţie ratată, o jumătate de perfecţie. Perfecţia adevărată însă se aseamănă prin echilibrul ei cu banalitatea. După cum observă Paul Valery, nici unul din oamenii mari, de la Leonardo la Goethe, n-au fost originali. Emanaţii directe ale naturii, ei s-au integrat prin opera lor printre fenomenele naturii, fireşti, simple, blânde, domesticite ca ritmarea anotimpurilor. Perfecţiunea .e necesitate. Dar necesitatea ignorează discontinuitatea.

Relativism. Mulţi gînditori contemporani denunţă istorismul şi subiectivismul psihologic, cu un cuvint, relativismul, drept cauza descurajării, a crizei morale de astăzi. Aş voi să cred, cum ne învaţă Husserl, în stări eterne, imanente, neroase de dintele timpului şi scoborîte pînă la specificul individual sau la concretul anarhic.

Dar asemenea încercări, în faţa conştiinţei, a informaţiei, a criticii şi lucidităţii de azi, nu sînt altceva decît opere de filistin ipocrit sau de filosof găgăuţă în candidă simplicitate. Aş voi să ies din provizor şi efemer, din îndoială, dezgust şi desperare. Dar e posibil cu asemenea mijloace ? Pot accepta această ieftină şi grosolană înşelare de sine ? E ca şi cum un tuberculos sau canceros ar accepta cura cu apă rece sau cu pilule Pink.

Mai satisface pe cineva această iluzie de struţ, mai ales acum cînd totul se schimbă din ceas în ceas ? Prefer să sufăr singur, cu ochii deschişi, asupra ineluctabilului adevăr, decît să mă îmbăt cu alcooluri derizorii. E dat generaţiei noastre zbuciumul şi frămîntarea fără putinţă de salvare ?

Războiul şi individuali sm u l. Triumful vieţii colective l-a desăvîrşit războiul. El a fost primul şi marele socializator. Atunci ne-am învăţat a trăi, fără individualitate, ca la cazarmă. Atunci s-a deprins fiecare cu lipsa de responsabilitate, de iniţiativă, de critică. Individul, entitate supremă pînă atunci, a murit şi el în tranşee.

Capitalismul şi sentimentul trecutului. Capitalismul, care, în prima lui fază, conservase virtuţile patriarhale ale vechii nobleţi, în partea ultimă a dezvoltării sale a desfiinţat cu totul simţul de permanenţă şi prin aceasta ataşamentul faţă de lucruri şi oameni. Azi, sentimentalismul retrospectiv, adică duioşia faţă de trecut, a murit. Nu ne mai interesează decît prezentul în care trăim exclusiv. Prezentul nu poate însă nici crea, nici conserva fidelitatea. Epoca actuală e epoca tuturor trădărilor.

între etern şi efemer. Sînt civilizaţii fun-. date pe simţul eternităţii şi sînt altele care trăiesc din hrana rapidă a prezentului şi nu se nutresc decît din clipa trecătoare. Un iogi, un brahman, un budist stau cu ochii pironiţi în extaz şi nu percep dintele vremii. Un financiar american stă cu mîna pe telefon ca să nu scape momentul care poate trece ireparabil.

Frica, groaza, specifică omului din secolul al XX-lea, e cea cauzată de vîrtejul evenimentelor. Parcă am fi puşi în faţa unui şuvoi torenţial care cară cu el obiecte ce nu se pot fixa. Din ceea ce ne înconjoară nu putem opri nimic, măcar o clipă. Evenimentele trec pe lîngă noi, ca copacii în faţa ferestrelor trenului în viteză. Invenţii celebre trăiesc două decenii, capodopere artistice, cel mult trei. Sistemele filosofice nici nu se înregistrează măcar după moartea autorului. Ceea ce se îngroapă e mai mult decît ceea ce trăieşte. Cimitirele, hecatombele se întind mereu, ne înăbuşă. în eurînd vor năvăli peste pămîntul ogoarelor. Melodii, doctrine, invenţii, maşini, abia apărute, sînt duse la groapă precum cadavrele îngrămădite într-un car în timpul epidemiilor de ciumă. Astfel, Andre Gide are dreptate să scrie : „Ceea ce va

caracteriza epoca noastră va fi risipa. Nu admir atît consumaţia sa înfricoşătoare de sisteme, de morale, de principii, de poetici; ceea ce admir e că toate acestea sînt aşa de rău consumate, că se zvîrl la gunoaie oasele după ce s-a ros puţin carnea. Orice culegător de gunoaie ar putea trece drept inventator."

Nu mai vorbim de America, unde totul se schimbă şi se transformă de la an la an. Dar chiar în occidentul nostru, marile oraşe din care absentăm măcar un an ne dau melancolia de a le găsi schimbate. Cînd am plecat anul trecut, aici era o frizerie ; azi e un restaurant. Cutare cartier a fost dărîmat şi în locul lui s-a deschis un bulevard. La Londra, Regent-street a fost dărâmată complet şi reconstruită, cu case noi, toate la fel, într-un singur an.

Nimic definitiv, nimic odihnitor. Că în Filosofie, şi în Critica literară gusturile variază vertiginos, nimic extraordinar. Dar înseşi ştiinţele pozitive încearcă soluţii la fiecare doi, trei ani. In medicină se recomandă azi exact contrariul a ceea ce se recomanda ieri. Sînt azi indicate compresele fierbinţi ? Mîine vor fi cele reci. Am învăţat că însăşi matematica, această matematică euclidiană pe care o utilizăm, e numai una din o mie posibile. A apărut azi un nou aparat perfecţionat de radio. Nu-1 cumpăraţi, fiindcă pînă săptămâna viitoare va apare un altul şi mai perfecţionat. Lucrurile trăiesc azi exact atît cît acei fluturi efemeri, care se nasc dimineaţa, fecundează "peste zi şi mor seara.

Ce credinţă se poate înfiripa în acest haos ameţitor, unde totul se naşte ca să moară imediat ? S-a observat că nevoia religioasă e o nevoie de permanenţă a valorilor. O credinţă în eternitatea cîtorva aspecte pe care le iubim. Ceva care se păstrează şi scapă timpului. Dacă această definiţie a spiritului religios e adevărată, atunci timpul nostru e complet ateu. Nu păstrăm nimic, nu considerăm nimic. Nimic nu se bucură multă vreme de admiraţia, de stima, de respectul nostru. Dar, după cum a observat Goethe, morală, ca şi religie fără respect, fără veneraţie, nu e cu putinţă.

Semne clare par a arăta însă că toate acestea au început să îngrozească pe contemporanii noştri.

Am început să resimţim nevoia de permanenţă. Prima manifestaţie în vederea stabilizării timpului a venit din *reacţiunea contra relativismului* şi a *istorismului.* Istoria, ca disciplină, e atacată azi, mai mult chiar decît era pe timpul lui Nietzsche. Mentalitatea istorică e o formă a relativismului. Ea a apărut, în formă clară, la începutul secolului trecut ca o protestare contra dogmatismului religios. Ca şi evoluţionismul, ca şi relativismul psihologic, etic ori sociologic, şi din aceeaşi familie intelectuală, istorismul a însemnat o descentralizare, o eliberare a gîndirii. Dar abuzurile şi orgiile sale au fost teribile. Explicaţia istorică a fărămiţit, a localizat, a efemerizat totul. A năruit credinţa în permanenţă. Din acest abuz, se simte azi nevoia de disciplină, de siguranţă, de pîrghii, de puncte de reazăm. Domneşte astfel o „angoisse" care nu se linişteşte decît prin conduite antiistorice. Dorinţa de transcendent s-a coborît din nou printre noi. Au apărut atunci din nou filosofii antirelativiste, care, ca pe timpul lui Platon, nu mai observă aspectele trecătoare din lucruri, ci „esenţele", „ideile" eterne. Succesul lui Husserl şi al Fenomenologiei sale în Germania se explică mai ales prin această stare de spirit.

Relativismul psihologic e denunţat ca o trivializare a gîndirii, ca o scoborîre de demnitate. La fel evoluţionismul şi istorismul care, prin faptul că înşiră momente succesive, unul după altui, nu explică nimic. La antipatia contra istoriei se mai adaugă încă o nouă contribuţie : e aceea a moderniştilor, dispreţuitori de tradiţie, care voiesc să modifice lucrurile radical, într-o noapte. Sînt progresiştii naivi, care urăsc trecutul şi cred, necondiţionat, numai în viitor.

Merită istoria, expresie a efemerului, critica aspră a partizanilor eternităţii ?

Dacă ne gîndim bine, istoria nu combate totdeauna ideea de permanenţă. De multe ori ea arată cicluri care se *repetă* în viaţa omenirii, adică fixează puncte, care exclud noutatea şi ineditul. Repetiţia e însă, va recunoaşte oricine, constanţă.

Şi mai e ceva. Prelungind, fie şi cu imaginaţia, clipa dincolo de prezent, istoria *prelungeşte* timpul şi prin aceasta se apropie mai mult de eternitate. Cel care cu-

noaste istoria trăieşte rnai mult decît cel care n-o cunoaşte. Viaţa lui e amplificată cu tot ce s-a întîmplat în urmă. Istoria nu e totdeauna cel mai mare duşman al nemuririi.

Utopii. Emile Faguet, spirit de burghez comod în halat şi papuci, îngrozit la perspectiva de a-i pierde, pentru care viaţa practică nu e decît un ritual de tabieturi, a exclamat la sfîrşitul secolului trecut, cînd totul era liniştit şi previzibil : „Mai bine să mor decît să văd schimbîndu-se civilizaţia în care m-am născut". Notaţi bine că ilustrul critic trăia în timpuri extrem de fericite. Nici o grijă nu agita sufletul european, şi de la mansarda sa din Rue des Eooles pînă la berăria Balzar, ori la cursurile de la Sorbona, nimic neaşteptat nu se întîmplă niciodată. Se va zice : fire franceză, prin excelenţă. Dar spre onoarea Franţei, care închide în ea deopotrivă suflet conservator de clasic, dar şi morbul revoluţionar, Voltaire, cu treizeci de ani înainte de Revoluţia Franceză, presimţind evenimentele, scria : „Ferice de cei tineri, căci vor avea plăcerea să asiste la lucruri extrem de interesante. Grozav aş dori să trăiesc ca să le văd şi eu." Intelectual cu pasiunea cunoaşterii, ajunsă la paroxism, pe Voltaire nu-1 interesa decît noutatea evenimentelor, spectacolul istoriei pe care voia să şi-1 ofere curiozităţii sale nesăturate. Deosebirea între Faguet şi Voltaire e ca lupta între nevoia de confort şi instinctul de curiozitate.

La Voltaire, instinctul de cunoaştere, dezvoltat monstruos ca un cancer în dauna celorlalte, predomină cu acea insensibilitate cvasisadică care aminteşte de Neron incendiind Roma ca să se delecteze privind. Majoritatea intelectualilor sînt însă tabietoşi şi comozi ca Faguet. Ei n-ar voi să li se schimbe condiţiile de trai, care sînt, pe drept cuvînt, şi condiţii de lucru, Conservatori şi aristocraţi tocmai din cauza egoismului cărturăresc, care-i face să nu vadă decît îndeletnicirea lor cerebrală, ei consideră îndeobşte o revoluţie, care preface o civilizaţie în alta, drept suprema nenorocire. Dar, gîndînd bine, orice civilizaţie e bună, cu condiţia să te naşti în ea. Ceea ce e tragic e faptul de a-ţi schimba viaţa la bătrîneţe. După cincizeci de ani, puţini mai găsesc plasticitatea de a se adapta la o nouă ordine de lucruri. Şi apoi revoluţiile conduse de tineri sînt implacabile pentru bătrîni, cu care n-au ce face. Astfel, condiţia, cea mai bună de a accepta o revoluţie e să ai douăzeci de ani. La acea vîrstă iubirea primează. Se poate iubi în rebeliune şi mizerie, ca şi în lux şi securitate. Poate chiar dragostea în timp de revoluţie, în cadrul aventuros de risc şi moarte, are o savoare romantică şi un accent de exasperare în plus.

Nimeni nu se mai îndoieşte azi că sub ochii noştri se prepară ceva. Ne înconjoară o atmosferă de şantier în plină construcţie. Ne asurzesc maşinile cu fluierul lor strident anunţător de veacuri apocaliptice. Muncitorii asudă cu trudă ca să isprăvească mşi repede un fabricat misterios. Dar ce anume ? Fumul ne îneacă vederea : simţim doar în jurul nostru îmbulzeala înfrigurată pregătitoare de zile noi. „Quo Vadis" e întrebarea îngrijorată pe care şi-o pune în fiecare dimineaţă, cînd se scoală, orice om conştient. Faptele ne uluiesc : peste douăzeci de milioane de oameni şomează muritori de foame. Germania e în faliment. Trufaşa Anglie negociază pentru prima oară un împrumut la Paris, cere ajutorul Americii şi încheie armistiţiu politic. îndopate cu aur, Statele Unite nu le pot digera. O indigestie teribilă le paralizează viaţa. Toate statele, cu excepţia Franţei, a ţărilor nordice şi a Olandei, sînt în cumplită criză. Ce se va întîmplă mîine ? Thomas Morus, dacă ar vrea să descrie azi insula sa fericită în care se poate trăi paradiziac, ar avea dificultăţi mari. N-ar sti unde s-o situeze. [..."]

Nu ştim cum şi cînd se va constitui noua formă de civilizaţie. Vom ajunge la o nouă formă de organizaţie sau ne vom prăbuşi în anarhie şi ruină ? Progresul milenar nu e deloc obligator. Peiifecltibillitatea .continuă e o prejudecată optimistă construită de burghezia prosperă şi mulţumită a secolului al XVIII-lea. Cele cîteva cetăţi suprapuse, dezgropate pe locul prezumat al vechii Troia, ca şi templele de artă perfectă ale civilizaţiei aztece ori incaşe, descoperite în păduri virgine în America, ne lasă

pe gînduri. Un teolog rus ou glas profetic, cum îi şade bine rasei sale, ne anunţă că am lichidat cu moştenirile Renaşterii şi că intrăm în plin ev mediu. Vor invada din nou pe continentul nostru de marmură şi oţel barbaria războaielor de treizeci şi de o sută de ani, epidemiile de ciumă, haitele de lupi, stolurile negre de corbi care întunecau soarele, călugării îndobitociţi şi păduchioşi, briganzii la răspântii ?

Alţii prevăd cucerirea galbenă, în orice caz o invazie asiatică. Surprizele acestea de la răsărit sînt, oricum, în destinul Europei. Pericolul galben trebuie precizat poate în pericolul rusesc. Dar ce ipoteză rezonabilă se poate face? Dacă lucrurile vor evolua normal, fără prăbuşiri şi catastrofe, cîteva puncte ferme se pot totuşi întrevedea. Lipsa de perspectivă în timp care orbeşte pe contemporani nu mai e aşa de gravă azi, cum era pe vremea lui Pontiu Pilat, inconştient de viitorul creştinismului aşa cum îl descrie Anatole France într-o nuvelă. Calitatea noastră de actori ai dramei istorice ne împiedică să înţelegem sensul evoluţiei. Acţiunea ne face sau miopi, sau prezbiţi. E greu să faci şi să te observi făcând. Totuşi progresele introspecţiunii sînt mari în zilele noastre. Introspeicţiunea socială e şi ea o formă de Istorie.

f

Ceea ce decade vertiginos subt ochii noştri e vechiul ideal individualist. Personalitatea, cea mai înaltă perfecţiune, elaborat al secolului trecut, se distramă evident. Noua civilizaţie va fi o civilizaţie de mase, o civilizaţie colectivă. Vom asista la domnia grupului. Uniformizarea şi omogenitatea vor preface societatea într-o suprafaţă lucie, fără relief, ca marea liniştită, fără valuri. Un conformism impecabil va deveni normă de viaţă. Orice originalitate, orice veleitate de independenţă va apărea nu numai periculoasă, dar şi urîtă. Va răsări, cu siguranţă, o estetică a anonimatului.

Cultul eroilor va dispare, iar însăşi pretenţia de eroism va apare de prost gust şi chiar grotescă. Virtuţile psihice necesare afirmării individuale, adică ambiţia, emulaţia, orgoliul vor pieri. In locul lor vor răsări devotamentul, modestia, solidaritatea, spiritul gregar. Va dispare plaga societăţilor moderne : arivismul. Sau poate

noul arivisn\ va consta în a fi şters, în a nu te remarca. Succesul social suprem se acordă celui care poate trece mai neobservat.

Şi ce greu va fi pentru cei deprinşi cu toba şi cu surlele de astăzi ! Se vor topi cabotinii, reclamagii şi toţi cei care vor să se remarce. Va fi o aprigă întrecere în a nu fi observat. Succesul maxim va fi — fără nici o ironie şi fără nici o amărăciune — maximul de platitudine (în sensul bun al cuvântului). O civilizaţie de numere, repauzantă, liniştită. Fără chinurile parvenirii şi fără efecte de scenă.

Astfel de organizaţii sociale au mai existat desigur. [...]

Domnul autonom, elegant, critic, solidar a murit. Copiii săi, mulţi şi mediocri, au constituit un sindicat şi au lăsat să vorbească în locul lor o delegaţie.

Caritatea bunului - gu st. Trăim de mai bine de un sfecol într-o eră de filantropie. Mila a înlocuit dreptatea — tîrzie derivaţie a răzbunării. Burghezul modern, complicat cu imaginaţia suferinţelor altuia, nu-şi poate digera în linişte prînzul vieţii, dacă nu aruncă cîteva fărămituri în jurul său, achitîndu^se ieftin de datorii mai scumpe. Totuşi, în morală, caritatea există. E un fapt. Din evul mediu şi pînă azi, nimeni n-a mai fost lăsat să moară de foame. Pentru partea materială sîntem mai generoşi decît acum cîteva secole, cînd feudalul îşi rumega în linişte avutul, în acompaniamentul strigătelor de foame.

Astfel, cruzimea, îndărătnic viţiu omenesc, şi-a mutat reşedinţa în alte domenii. S-a subtilizat şi ea ca toate valorile, suportând acea alambioare a civilizaţiei care s-a efectuat prin transformarea brutalităţii în perversitate. Alungată de curentul asistenţii din viaţa materială, s-a refugiat în regiunile spirituale. în locul bătăii sau al torturii propriu-zise, avem azi umilinţa amorului propriu, ofensa voită a orgoliului, printr-o infinită reţea de mici persecuţii. Bătrînii, bolnavii, copiii au spitaluri, azile, orfelinate. Nu se cunoaşte însă nici o asistenţă pentru demnitatea ofensată zilnic a omului mîndru şi sărac, care trebuie să-şi deghizeze cerşetoria inevita-

bilă cu platitudine ori aroganță — ceea ce e tot o platitudine. Din moment ce nu se mai moare, de foame,, asemenea scrupule par ridicole.

Din acelaşi domeniu platonic, în care caritatea n-are ce căuta, estetica îşi are şi ea cruzimile ei. In definitiv, şi aici, ca şi în lupta pentru existență, în politică ori morală, se luptă pentru o valoare. Şi există şi aici ascetism, speranță, martiraj, există deci şi cruzime, ori de cîte ori se refuză postulantului ceea ce doreşte în încordate nopți de nădejde. Totuşi, aici dreptatea e implacabilă, şi criteriul antic al neînduplecării funcționează integru şi perfect.

Milos şi bun în viață, în artă, criticul acerb n-ar introduce pentru nimic în lume o picătură de umanitate în judecățile sale. Arta trebuie dezumanizată fiindcă e un lux. Respins de acolo, nimeni nu suferă prea mult, căci doza de durere e direct proporțională cu importanța biologică a sentimentelor. Chinul setei poate fi omorîtor. De ruşinea coşului, însă, se poate consola oricine.

Şi totuşi. . . Muncitorii artei cunosc şi ei violența succesului, ca şi a deznădejdii. E tot omenesc şi acest calvar. Lupta pentru valoarea care se cheamă frumosul, pentru cei ce cred într-însa, e mai dureroasă decît-privațiunile vieții materiale. Dovada violenții artistice se vede cînd martirii ei se lasă muritori de foame pentru o licărire de succes.

Prin urmare, bunul-gust desăvîrşit, tocmai fiindcă se cheamă aşa, trebuie să fie caritabil. Orice valoare adevărată nu numai că ne satisface integral, dar se revarsă şi în afară : e generoasă. Gustul mediocru e riguros, inchizitorial. Cel înalt e înainte de toate sceptic; nu-şi drămuieşte meschin aprecierea, fiindcă nu crede excesiv în ea, nu pronunță excomunicări severe, fiindcă tolerează mai mult decît admiră. Şi ca orice sceptic e uman.

Marcel Proust, într-o mică încercare intitulată *Elogiul muzicii proaste,* scrie următoarele : „Detestați muzica proastă, dar nu o disprețuiți. Cîte melodii, fără nici un preț în ochii artistului, servesc totuşi de confidențe tinerilor romantici şi îndrăgostitelor ! Cîte albumuri, ale căror file sînt întoarse tremurînd în fiecare seară de mîini celebre, sau muiate de lacrimile celor mai frumoşi ochi, al căror melancolic şi voluptuos tribut ar incinta pe cel mai pur dintre maeştri — confidențe ingenioase şi inspirate care înnobilează tristețea şi exaltă visul ! Cum poporul, burghezia, armata, noblețā au aceeaşi factori, purtători ai doliului sau ai fericirii, au şi aceiaşi invizibili curieri de dragoste, aceiaşi prieteni iubiți. Sînt muzicanții mediocri. Cutare ritornel supărător, pe care orice ureche bine înnăscută şi crescută refuză s-o asculte, a primit comoara a mii de suflete, păstrează secretul a mii de vieți, a căror inspirație vie sau consolație fidelă a fost."

Am scris altădată o pagină recunoscătoare lui Dumas-pere. Merita un elogiu acest titan al fanteziei cumsecade, colector anonim al tuturor visurilor copilăriei noastre. Seva lui creatoare, țîşnind în generoase şi bonome poveşti, ne-a încîntat de o mie de ori mai mult decît cutare clasic plicticos, călău neînduplecat al celor mai însorite zile din viață. S-au găsit atunci critici mofturoşi, pe care mitocănia unui gust, penibil căpătat din recente canoane, învățate pe de rost, îi ținea în contact numai cu capodopere „impecabile", s-au găsit astfel de critici oare au protestat. Şi se înțelege, cu succes.

Ei se fereau de tot ce le poate conrupe delicatul lor gust, instabil fixat, deoarece se putea abate aşa de uşor de la înălțimile artei pure. Ga toți noii îmbogățiți, ei detestau viața de simplitate, de la care plecaseră. Snobismul lor cerea opulență, ornamentație, perfecție. Fiecare însă înseamnă ceva numai prin ce dăruieşte. A citi numai opere perfecte e activitatea de banal epicureu, de curent egoist, veşnic deschis în afară, ca să profite ceva. Frecventarea permanentă a autorilor mari e soră bună cu arivismul monden ori politic.

Am cunoscut mulți oameni, în adevăr mari prin cultură, şi inteligenți, care citeau cu pasiune roman-foileton. Siguri de dinşii, aceia nu se temeau că un contact impur îi poate conrupe. Cu un divin şi naiv surîs, ei dăruiau acestor vagabonzi ai scrisului delicata lor prietenie.

Indiscreția lui Freud. Se vorbește cu insistență de un deceniu despre un impertinent doctor vienez, oare nu s-a mulțumit cu cine știe ce clasificări aride sau răbdătoare observații în știința pe care o profesa obscur pînă atunci, dar care și-a permis cu brutalitate să strice visul roz al fetelor bătrîne, al idealiștilor și pedagogilor și al tuturor acelora oare veghează la inocența speței noastre. Plecat de la simple constatări psihiatrice, el a ajuns la o nerușinată metafizică, cu enorme consecințe pentru morala globului. A susținut anume, cu probe adunate o viață întreagă, că principalul mobil al acțiunilor noastre e impulsiunea sexuală. A trecut în revistă, răbdător, toate actele care pot părea animate de altceva ; nevoia de mîngîiere a copilului, afecțiunile ipocrit dezinteresate, camuflările artei, pînă și misticismul suspect al sfinților și sfintelor. Și a introdus peste tot fermentul etern care agită, chinuiește, năzuiește. Ca să fi fost complet ar fi trebuit să adauge epopeea foamei și a derivatului ei : gloria și reputația.

Există — asemenea vechilor teocrații orientale în care o castă preoțească deținea în secret cîteva adevăruri prețioase cu care exploatau masele — o clasă de oameni și în societățile, noastre moderne, pe care această sinceritate subită, revelatoare a atîtor sălbăticii mascate, ina enervat.

Acești idealiști ghiftuiți de binefacerile capitalismului sînt irascibili ori de cîte ori află ceva înjositor despre augusta lor creatură. Banchetul vieții trebuie să fie dulce. Pesimismul n-are ce căuta acolo. Și mai sînt pe urmă profesorii angajați să le asigure liniștea. Aceștia au declarat că doctrina lui Freud e viciată științific. Și s-au pus pe lucru, ca și preoții Orientului antic, ca să ascundă la loc ceea ce denunțase medicul vienez. Omenirea cea de rînd nu trebuie să știe adevărurile mari. Îmbrobodită cu narcotice pilule, ea poate fi mai lesne înșelată. Cu nimic nu-și cedează plebeianul mai ușor dreptul decît cu o predică de idealism, de înălțare morală, de încredere în eminența Omului (cu O mare) pe această planetă.

Și totuși, nimic nu e mai frumos decît elanul generos al dragostei revărsat în inimi tinere, viața care se caută ca un șuvoi năpraznic, de izvor, se găsește o clipă și pe urmă se caută mai departe. Dar nu aluziile la dragostea aceasta au supărat pe savanții antifreudiști. I-a iritat o altă demascare.

Cîndva, într-un sumbru și trist pamflet, Octave Mirbeau a descris ce poate ca cruzime, nedreptate și bestial egoism libidinozitatea burghezului sătul, amorul acela venal și degradant de după o masă copioasă, sexualitatea senilă care se întreține dintr-un excesiv confort, dintr-o viață parazitară și opulentă, leneșe și deșartă. El a arătat calculele perverse, cruzimile surîzătoare legate de o civilizație al cărei singur scop e îmbogățirea. Lipsit de gînduri sociale, supraalimentat, într-un permanent repaus, parvenitul își alungă speenul obez cu paliativele lubricității.

Asupra acestora, demascarea lui Freud a căzut ca un trăznet. Liniștea orgiilor a fost turburată de un nepoftit indiscret. Ceea ce făcuse altădată asceticul Tolstoi, cînd cu glas de profet se ridicase contra Babilonului contemporan, făcut din senzualitate rîncedă și feroce lăcomie, a săvîrșit-o astăzi Freud cu răceală potolită de savant.

Georges Sorel scrie undeva : „Le monde ne deviendra plus juste qu'â mesure qu'iil deviendra plus chastie".

Nu e vorba aici de un program de ascetism. E vorba de altceva. Sexualitatea venală e un lux. E poate supremul lux pe care și-1 plătește burghezul ajuns. Ea e semnul, simbolul unei anumite civilizații. Dragostea se modelează după societatea în care apare. Una e sentimentalismul idilic al fazei tribale, alta eroismul romantic al feudalismului, alta mercantilismul erotic al erei capitaliste.

Freud a arătat că sexualitatea poate fi derivată — „refoulee" — în perioade de civilizație, cînd puternice curente religioase, morale ori ideologice animă umanitatea.

Credința religioasă, ideea, entuziasmul social ori politic pot înfrîna tendința naturală către libidinozitate. Dar cînd acestea lipsesc ? Cînd o epocă le ironizează, le

exclude, le ostracizează ? Cînd unica plăcere e voluptatea plătită ?

Atunci pornirea primitivă scapă din zăgazurile civilizației și se revarsă impudică, liberă, peste tot. Lubricitatea e semnul dizolvării sociale.

In epoca aceasta, în care idealurile sociale au dispărut, omul se întoarce violent de unde a plecat, adică de la biologie. Așa se întîmplă totdeauna după bancruta marilor idealuri. Literatura pornografică a unui Artzibașev și a altora a apărut în Rusia după deziluzia din 1905. Alungat din viața socială, deprimat, individul se aruncă cu furie în excesele sexualității.

Priviți viața febrilă a orașelor mari după război, adică după falimentul tuturor speranțelor nobile. Niciodată desfășurarea lăcomiei simțurilor n-a fost mai aprigă. Gîte nu permite o fericită speculație de bursă !

. Acestea, concomitent cu toate lipsurile, neîndurările, desperările. Și Freud, periculos detectiv al sufletului, care jignește morala guvernantelor cu revelații fanteziste !

Ateismul național. Opinia publică ușuratecă leagă împreună, de obicei, religiozitatea și reacțiunea. Se speculează astfel gratuit o moștenire mai veche a Revoluției Franceze și o alta mai recentă a celei bolșevice. Catolicismul, cu tagmele lui ierarhice, cu spiritul său de autoritate și disciplină, ca și ortodoxismul rusesc, cu obscurantismul său stupid și cu prietenia sa servilă pentru imperiul țarilor, reprezintă din belșug inerția reacționară a turmei omenești care se trage înapoi, înfricoșată de lumină. Dar protestantismul ? Semnificația lui e profund democrată. Individualismul moral și politic, cultura rurală și, dacă trebuie să credem pe Max Weber, și începuturile capitalismului, lui le datiorim. El a creat o bună parte din civilizația modernă, bazată pe toleranța și respectul altora.

Aceste preliminări sînt necesare ca să dispară orice echivoc. O pledoarie în favoarea religiozității nu e, necesar, o faptă antidemocratică. De multă ori din contra. Morala religioasă inconștientă precedează pe cea conștientă socială, simpla derivație a celei dintîi. Egoismul

lubric al plăcerii peste fericirea altuia, izvor al tuturor spiritelor de dominație, nu e niciodată rezultatul unei morale religioase.

Ascetismul, cu toate variațiile lui, e începutul oricărei morale.

Grandomania, libidinozitatea, lipsa de conștiință, deci de justiție, caracterizează, din contra, sufletul ateismului. Și acest suflet bîntuie cu vijelie societatea noastră. Un amestec, paradoxal în aparență, de lașitate și ireverențiozitate. In viața socială, ori de cîte ori o sancțiune pozitivă pîndește pe la spate, ascultare de cuminte școlar. Schimbați sancțiunea însă : din pozitivă făeeți-o platonică. Atunci începe lipsa de respect pentru orice valoare : „Ni maître, ni Dieu".

Ori de cîte ori nu e vorba de risc, cele mai catonice caractere își dezvoltă superbul lor eroism. In lipsă de viață interioară, valorificarea vine din afară cu bățul sau cu codul.

Una din achizițiile precise ale sociologiei moderne e aceea care arată că forma exclusivă a societăților începătoare e cea religioasă. Primitivii nu pot trăi fără religie : aceasta le ține loc de metafizică, de morală, de viață juridică și economică. Abia mai tîrziu politica și dreptul se desprind și ele din religie. Șeful tribului nu e decît cel mai încercat dintre vraci ori dintre preoți. Proprietatea se desparte în comunități de sate ori în ogoare individuale după norme magice, iar relațiile juridice se conduc după formule sacramentale. Lipsită de religie, societatea aceasta s-ar asfixia. Mai pe urmă, după o evoluție oarecare, strictețea magică face loc vieții morale și sufletești. Religia devine o educație, o călăuză pentru viață. In formele ei superioare, ea rămîne ca o simplă problemă de conștiință, o veșnică întrebare de cinste și modestie.

închipuiți-vă acum că, din diferite împrejurări istorice, un popor n-a urmat această curbă de dezvoltare. Că a adoptat o formă religioasă care e inferioară celorlalte, fiindcă n-a produs — nicăieri pe unde s-a pripășit — nici un început de civilizație.

Am văzut mai sus ce-a produs protestantismul. Catolicismul şi-a dat şi el contribuţia culturală în catedralele gotice sau în transformarea şi sporirea logicii aristotelice. La noi, ortodoxismul n-a lăsat nici o urmă de umanizare sau de cultură. Şi nici în Rusia sau în Balcani. Clerul, inferior cu mult celui din Apus, şi-a pierdut de mult creditul moral şi intelectual. Ţăranul şi omul simplu au fost complet lipsiţi de asistenţă morală. Secoli de-a rîndul poporul a rămas în afară de orice civilizaţie religioasă, sufletul său nu s-a muiat în acel sentiment de veneraţie cosmică, de respect al valorilor absolute, care, prin intermediul religiei, duce apoi la viaţa conştiinţei.

Religia pe care o mai păstrează ţăranul, azi, e cea primitivă, fetişistă ori naturală. El e *superstiţios,* dar *ateu. A* nu pleca marţea la drum ori a nu lucra în cutare zi nu înseamnă a avea sufletul religios. Aceasta e altceva : e o stare de suflet formată din scrupule, din înfricoşare, din bunătate şi iertare. Românul nostru însă, cum se zice, n-are nimic sfînt ; ceea ce se poate traduce că nu respectă nici o valoare spirituală în faţa instinctelor logice. Luaţi seama, de pildă, la înjurăturile noastre naţionale.

E greu de găsit un alt popor care să profaneze, parcă cu voluptate, ceea ce trebuie considerat ca sacru, cum o fac unele din păturile noastre sociale, atunci cînd proferează o înjurătură.

Cum voiţi atunci ca cetăţeanul nostru să respecte legile, administraţia, să se respecte pe dînsul în ce are mai înalt sufleteşte, să respecte principii abstracte, ca onoare, cuvînt dat, fraternitate etc, pe care le poate considera aşa de uşor ca simple mofturi ?

Absenţa oricărei educaţii religioase a dat neamului acestuia o structură sufletească *pesimistă.* Lipsit de idealismul naiv, care face măreţia şi puterea popoarelor, românul e prea lucid, prea deştept, prea abil. Ochiul său mefient e prea deschis în lupta pentru viaţă, din ale cărei aspecte interesante nu pierde nimic niciodată. Românul, vorbesc de orăşan — ţăranul formează o altă lume —, nu e niciodată înşelat, nici de alţii, nici, ceea ce e mai necesar de multe ori, de el însuşi printr-o fecundă şi entuziastă credinţă. Încredinţat că viaţa nu este altceva decît o colecţie de bunuri materiale ori un suprem confort, crede rareori în desinteresarea unui gest. Mîndria supremă a tîrgoveţului, încă de la cincisprezece ani, e să dejoace şiretenia altuia, ţinînd-o pe a sa cît mai nepătrunsă.

Şi acest sentiment tinde să devie o lege morală. Nu ne facem credit moral unii altora, trăim într-o atmosferă de suspiciune reciprocă şi generală — homo homini lupus —, în care fiecare trage cît poate mai mult la el din nevoie de securitate, din lăcomie, dar mai ales din profund pesimism moral... Sînt convins că multe din nenorocirile popoarelor acestea se datoresc insuficienţei sentimentului religios.

Şi totuşi, poporul are nevoie de religie şi ateismul său nu trebuie privit ca structural, fiindcă nu e sădit în caracterul său. Ateismul nostru e rezultatul unei neglijenţe educative seculare. Simptome curioase de religiozitate se arată din ce în ce mai îndrăzneţe. De la spiritismul nu totdeauna snob, al saloanelor cu mese care se învîrtesc şi mediumuri pe jumătate şarlataneşti, pe jumătate de 'bună^creidinţă, pînă la succesul clar' al adventismului şi anabaptismului la sate, deprimată de haosul moral şi politic, lumea de la noi dibuieşte o valoare absolută*.

* Mihai Ralea, adversar declarat al misticismului şi obscurantismului, astfel cum ni s-a dezvăluit în remarcabilele sale polemici anti-gîndiiriste, elogiază însă aci funcţia pozitivă a unor ***virtuţi morale*** cultivate de o serie de doctrine religioase (în primul rînd, de protestantism, al cărui rol istoric pozitiv în lupta pentru disoluţia religiozităţii medievale este un loc comun) ; nu este o surpriză, la un gîniditor şi moralist care va celebra mereu detaşarea de pornirile pur biologice, anti-utilitarismul, „asceza" înţeleasă ca mediaţie a impulsurilor prin intelectualizare şi moralitate, elogiul valorii pozitive a unor precepte etice cuprinse în vechile religii. Critica „ateismului naţional" are la Ralea un sens pur etic, cu o nuanţă de paradox polemic ; sub raport ontologic şi epistemologic, întreaga sa conformaţie intelectuală îl situează la antipodul oricărei forme de credinţă religioasă sau misticism filozofic (v. printre altele, mai jos, textul ***Adevărul ca expiaţiune).*** Textul despre ***Ateismul naţional*** datează dealtfel din 1924, înainte ca valul de misticism şi ortodoxism să invadeze publicistica dreptei româneşti.

Scopul acestor rînduri e doar o constatare pură şi simplă a faptelor. în consecinţă, nu vom face nici propagandă şi mai puţin vom indica reţete. Cu atît mai mult că butada hegeliană, care zice că „ceea ce e real e şi raţional", ni se pare însuşi adevărul.

Deplîngem o stare de lucruri, dar nu recomandăm o alta. Simpla constatare însă nu ne poate opri ca, indicînd simptomele de mai sus, să vedem în ele şi o posibilă regenerare.

Iluziile grandomaniei. în anul de slavă 1866, comisiunea adunată în vederea alcătuirii unui proiect de constituţie avea să decidă asupra acestei grave probleme : România modernă şi democratică va mai păstra ea titlurile de prinţ, duce sau marchiz ? Fireşte, au fost opinii pentru şi contra. Singur August Treboniu Laurian, membru influent, s-a indignat că o asemenea întrebare se mai poate pune, deoarece se ştie că toţi românii sînt prinţi fiindcă se trag din Traian.

Să ne fie iertat, dacă, într-o atmosferă impregnată —• de la o vreme — de imnuri, începem cu o anecdotă. Dar mentalitatea lui August Treboniu e tipică pentru momentul istoric în care trăim. încă din copilărie ne-a răsunat stăruitor în urechi :

Fie el tînăr, copil sau bătrîn,
Era nobil omul cînd era român.

Au circulat, pe urmă, printre noi, cu puteri de axiomă, adevărurile următoare : „românul e născut poet", „românul are şapte vieţi în pieptu-i de aramă" etc, etc. Dacă epoca romantică a formaţiunii noastre exaltă virtuţile patriotice, a venit după aceea o alta cu veleităţi culturale. Ni s-a spus atunci s-o rupem cu Occidentul, să ne închidem în ziduri chinezeşti, căci ne putem satisface de minune noi înşine. N-avem decît să apelăm la tradiţie, recte să învăţăm greceşte, slavoneşte ori turceşte, să ne îmbrăcăm cu işlic, să mîncăm numai sarmale şi să cîntăm doine.

Mentalitatea de după război a devenit şi mai intolerabilă. O vanitate oarbă întunecă peste tot bunul-simţ. în tren, în tramvai, pe stradă, o simplă reflecţie asupra insuficienţii cutărui serviciu, făcută între noi, între români, îţi poate asigura calificativul de trădător ori duşman al patriei. Nu mai e loc pentru sinceritate decît la stîlpul infamiei. Ne servim copios în fiecare dimineaţă minciuni de un optimist beat, repetând cu inconştienţă gestul scuzabil acolo, al struţului atacat !

Războiul a pus în toate părţile, brutal şi fără răgaz, problema economică. în alte părţi, reehemîndu-şi forţele creatoare, popoarele s-au străduit să-şi tămăduiască prin muncă pozitivă dezastrele marelui cataclism. Temperamentul nostru a reacţionat însă ceva mai comod : verbal. A lansat o formulă care trebuia să servească de panaceu, în loc de „românul e născut poet", potrivit timpurilor, s-a zis ,,românul e bogat". Şi de cinci ani trăim cu ideea bogăţiei noastre şi suferim realitatea sărăciei. Dar ideea dispensează de orice. Forţa ei consolatoare, stenică, ţine loc de tot.

Ne mulţumim pentru azi să risipim această paralizantă prejudecată.

Se confundă prea uşor noţiunea *economică* a avuţiei cu cea *geografică.* Se numeşte bogăţie, în economia politică, aşa de doritoare de viteză expeditivă, un bun mobilizabil, livrabil la dorinţă.

Economiceşte nu interesează posibilităţile, ci numai realizările. O regiune poate fi plină de toate bunurile pămînteşti — dovadă Siberia —, economistul va privi-o cu indiferenţă dacă exploatarea n-a pus-o în valoare.

Nici un american n-ar da măcar o centimă pentru toate virtualităţile miliardare ale tundrei siberiene. Dar să admitem că într-o bună zi, din afară sau dinăuntru, se vor găsi mijloacele ca tot petrolul, pădurile sau cărbunii noştri să se schimbe din bogăţie geografică în bogăţie economică. Trebuie de adăugat că noţiunea modernă de avuţie e cu mult mai complexă decît se crede. Ea nu e aşa de materialistă ca să se refere numai la bogăţia materială. Există o serie de imponderabile preţioase care aduc prosperitatea unei naţiuni, chiar dacă solul ei e sterp ori secătuit, chiar dacă subsolul e golit, între acestea trebuie să numărăm în primul rînd *viteza circulaţiei capitaliste.* O ţară al cărei credit e dezvoltat, în care sumele circulă în interior mai repede ca în ţă-

rile învecinate atrage capitalurile acestora, din a căror speculaţie percepe un profit pentru propria sa economie. E cazul utilizării de către Germania, înainte de război, a capitalurilor franceze. Care e organizaţia noastră bancară şi care e viteza ei ? Răspunsul se ghiceşte. Dar mai ales care e bogăţia noastră mobiliară ? Ţăranul francez are imense resurse în aur economisit, burghezul belgian are acţiuni la toate împrumuturile de stat străine, în schimb ţăranul nostru trebuie, adesea, să-şi vîndă inventarul ca să-şi însămânţeze ogorul, iar funcţionarul trebuie să trăiască din expediente ca să nu moară de foame. Bogăţia unei ţări nu stă numai în pămînt neexploatat, iar sărăcia noastră *mobiliară* e evidentă. Să urmăm mai departe analiza. Cînd e vorba de averea noastră naţională, nu se numără niciodată — printre factorii care o compun — munca. Numărul de ore prestat de o naţiune pentru producţia generală are un echivalent în aur, fiindcă, nu trebuie uitat, munca e înainte de toate o marfă cotată cu un preţ anumit. Germania e — geograficeşte — o ţară săracă. Prosperitatea ei dinainte de război era datorită în bună parte afluenţii aurului străin care venea să plătească, sub formă de salarii, travaliul celor 30 de milioane de lucrători, care constituiau uzina întregului continent.

Se munceşte oare la noi ? Desigur mai puţin decît în multe părţi. Ţăranul munceşte sezonier, deci numai o jumătate a anului. Liber-profesioniştii, după şansă şi întîmplări. Funcţionarii, în toată lumea, sînt obligaţi la opt ore de muncă. La noi, am inovat această originalitate ca birourile să nu lucreze decît numai dimineaţa, adică 4—5 ore. Despre funcţionarii superiori, directorii de ministere, magistraţi, profesori, nu mai vorbim.

Statul, la noi în ţară, are un scop mai ales *filantropic:* să întreţie o armată întreagă de persoane inutile pe care lupta pentru viaţă le-a alungat din domeniul întreprinderilor particulare. Utopia visătorilor socialişti de la 1848, a unui Louis Blanc ori Albert, care voiau „ateliere naţionale", în care lucrătorii să fie întreţinuţi gratuit, s-a transformat la noi în caritabila instituţie a „birourilor naţionale". E drept că atîta vreme cît nu sînt plătiţi omeneşte, nu li se poate cere funcţionarilor să muncească

mai mult. Dar aceasta e o altă problemă. Nu mai vorbim de imensa cantitate a intermediarilor suspecţi ce trăiesc sub strania rubrică profesională care se cheamă „afaceri" şi ale căror străduinţe sînt perfect inutile economiei naţionale. Nu mai amintim, de asemenea, de o altă clasă, de aceea a oamenilor bogaţi care se cred datori, din distincţiune, să nu facă nimic. în toate ţările Occidentului cei mai avuţi oameni continuă să muncească pînă tîrziu, din datorie şi dintr-o pudoare uşor de înţeles, făcută ca să le justifice moral şi social averea.

în altă ordine de idei, posibilităţile de îmbogăţire naţională sînt scăzute de cheltuielile pe care le facem cu toţii deasupra veniturilor noastre pentru un searbăd lux. Ţăranii nu întrebuinţează săpunul, în schimb fetele lor îşi confecţionează rochii de mii de lei ca să joace cu ele în ţărînă pînă la genunchi, dumineca la joc. Nu e mai bogat acela care are 100 lei venit şi cheltuieşte-105 decît acela care are 20 şi cheltuieşte 19.

Nu poate fi bogat un popor a cărui balanţă economică e veşnic defavorabilă.

Iată cîteva consideraţii sumare care risipesc iluzia grandomaniei economice. Nu e nici un avantaj să se înşele lumea cu plăsmuiri de carton care nu corespund realităţii.

Cetăţenii leneşi la gîndire care dorm comod pe puful miturilor servite de-a gata, ca şi scepticii pe care nu-i interesează nimic decît dezgustul ori îndoiala lor vor continua să creadă mai departe în prejudecata bogăţiei şi să se întrebe cu candoare de ce nu se urcă leul la bursele străine.

Pentru cei ce vor să gîndească însă, trebuie să se înţeleagă odată că reforma morală care se cere de decenii nu poate începe fără sinceritate faţă de puterile noastre. Nu sîntem cu nimic cei mai grozavi locuitori ai acestei planete. Să primim cu modestie şi cuminţenie experienţa bună şi pilda venită de aiurea. Minciunile care plutesc în atmosfera publică trebuiesc analizate, cîntărite, risipite. Să avem curajul de a fi lucizi, de a privi răul în faţă, cum fac toate popoarele serioase. Nu se aduc niciodată remediile potrivite prin consolaţiuni

verbale sau prin sugestia grandomaniei. Soarta popoarelor care-şi înalţă trufaş destinul deasupra istoriei o ştim din istoria Spaniei, a Poloniei sau a Greciei. Soarta popoarelor care ştiu să privească eroic suferinţa o cunoaştem şi pe aceea, din exemplul Germaniei după lena, al Franţei după Sedan, al Austriei refăcută după 1921. Alternativă în care nimeni, sperăm, nu va ezita.

Condiţiile scrisului modern. Fiecare epocă acordă gloria pentru alte motive. Triburile Australiei Centrale stimează' în mod superlativ demonii şi vracii. Vechii romani şi boierii evului mediu ţineau în înaltă consideraţie militarii, cavalerii duelului şi ai războiului. După primele fructe ale capitalismului, cînd Franţa, Anglia, Olanda strînseseră primele averi, -cînd oraşele în floare prosperau zi cu zi, dar mai ales după revoluţia industrială, cînd maşinismul îşi arăta primele foloase, omenirea scăpată de spectrul foamei devenise optimistă şi culturală. Credinţa în progresul infinit era o dogmă de toate zilele în secolii al XVIII-lea şi al XlX-lea. Raţionalismul luminilor indica mintea omenească ca pe instrumentul necesar oricărei perfecţionări. Astfel, tot secolul trecut a arătat un deosebit entuziasm pentru cărturar, pentru omul de ştiinţă şi de litere. A fost atunci timpul stimei supreme pentru succese literare, chiar şi pentru diplome şi certificate. Starea de spirit s-a coborît, în unele ţări ca Germania, chiar în moravuri. Ceea oe era mai înainte suprem titlu de nobleţă : „hoehwolhlgeborene", a devenit pe urmă „Herr Doktor" (în drept, filosofie ori medicină). Iar dacă voiai să gratifici pe înaltul personaj cu maximum de deferentă, îi ziceai : „Professor Doktor". Cîteodată aceste înalte distincţii culturale, care din linguşeală, la hoteluri, erau adresate chiar băieţilor de liceu, se combinau cu ultimele reziduuri feudale şi atunci puteai căpăta, într-un paroxism de admiraţie, această formulă mixtă culturalo-feudală : „hochwohlgeborene Professor Doktor". Timpuri dulci şi patriarhale, care s-au dus !

Dar chiar Franţa, ţară măsurată şi mai inspirată de bun-gust, deşi îşi lăsa în mizerie unii savanţi, stima totuşi ştiinţa şi literatura. Dacă Pasteur a trebuit să-şi facă

genialele experienţe într-un hambar ruinat şi dacă D'Arsonval n-a huzurit în abundenţă, totuşi francezii au avut cel puţin cultul literaturii. E adevărat că Verlaine murea de foame, dar Zola, Rostand, France s-au îmbogăţit, iar alţii mulţi au trăit cel puţin într-o existenţă asigurată şi chiar confortabilă. In afară de aceasta, după cum a observat Ernst Curtius, în Franţa, *literatura e o instituţie,* e instituţia naţională prin excelenţă. Ca şi sportul în Anglia, filosofia şi muzica în Germania, literatura e în Franţa nu numai o consolare şi o distracţie a tuturor, dar o îndeletnicire indispensabilă măcar sub forma pasivă a cititului. Acolo, în nici o profesie, nimeni nu reuşeşte complet dacă nu e şi puţin literat. Nu mai vorbesc de oamenii politici, ale căror discursuri nu sînt absolut deloc gustate, dacă nu sînt presărate cu citaţii (evident mereu aceleaşi) din clasici. în Franţa, chiar în tratările de comerţ sau de bursă, interlocutorii se acordă sau se combat cu ajutorul unui vers de Racine ori de Victor Hugo. Acolo literatul trăieşte independent, îşi are publicul său, admiratorii săi. Acolo el poate obţine uşor cele trei elemente ale gloriei complete : stima socială pentru profesia literară, buna-stare materială, autoritatea faţă de public. Ţări mai tinere, mai puţin civilizate imitau şi ele oarecum aceste excelente moravuri, şi cărturarul ori scriitorul, pînă acum cîţiva ani, nu era complet nenorocit.

De o bucată de vreme însă lucrurile s-au schimbat. Cărturarii şi scriitorii şi-au pierdut prestigiul. Raţiunea, intelectul nu mai sînt preţuite ca pe vremea epocii luminilor. Mai întîi fiindcă s-au înmulţit excesiv. Omul inteligent şi cultivat era mai înainte, oricum, o raritate. Oameni cultivaţi şi inteligenţi se găsesc azi pe toate cărările şi în majoritatea ţărilor. Literatul a fost coborît azi de pe tronul său, cum a fost coborît altădată magul, preotul, militarul. în favoarea cui ? Cine e eroul modern ? Răspunsul e simplu : omul de afaceri şi politicianul. So-

cietățile moderne și-au ridicat mult standardul de viață. Trebuințele sînt enorme. Chiar înaintea crizei, care a ascuțit grijile și nevoile, omul modern e preocupat să-și asigure lui și familiei sale un minimum de confort. Unde sînt timpurile platonice cînd pentru dragoste nu era necesar decît „un coeur et une chaumiere" ? Și pentru literatură, o mansardă și o bucățică de pîine cu brînză ? Ca să sorini azi ne trebuie condiții prețioase de ambianță : un birou elegant, încălzit, distracții, vilegiaturi. Inspirația e greoaie și fără aripi. O pictură umoristică a lui Spitzweg arată scriitorul secolului trecut scriind adăpostit de ploaie sub o umbrelă, într-o cămăruță cu tavanul spart. Acela idealism ! Muzele sînt pretențioase azi și au capricii confortabile de cocotă. Au încetat de mult de a mai fi camarade vesele, „bonnes filles" dulci, îneîntătoare, dar mai ales sobre !

In societățile moderne se luptă greu pentru existență, în aceste condiții apare ca un imediat imperativ biologic regula „primum vivere". Și e firesc ca acei care stimulează și ajută producția, acei care dețin averile să treacă în primul plan. Totuși, nemulțumirile sînt mari. E firesc iarăși ca acei care le exploatează, adică oamenii politici, amenințînd cu un perpetuu șantaj de rebeliune pe bogații acestei lumi, să capete cel puțin importanța de rangul doi. Lumea modernă e un compromis între bancheri sau patronii care *abuzează* și politicienii care *amenință.* Ce rol poate juca într-un conflict așa de feroce, așa de serios, dazarmatul literat ? Figură de „parent pauvre", care așteaptă cîteva firimituri dintr-un banchet regal servit pentru alții. Nu-i rămîne decît să se angajeze mercenar pentru imnuri ori înjurături comandate, cînd la patronul care-i servește o mică subvenție din fondul băncii, cînd la politician care-l plătește cu ceva din fondurile statului.

Gloria intelectului mai apune azi și altfel. Ea era altădată legată de un nume, de-o persoană. Criza individualismului, colectivizarea vieții face din toată familia scriitorilor o turmă, o masă anonimă. Scrisul devir\e o datorie de breaslă tailorizată, fără nici un aspect calitativ, fără nici o specificare de talent individual. Se scrie din ce în ce mai mult, din ce în ce mai impersonal, din ce în ce mai efemer. Gazetăria învinge ca gen literar. Dar gazetăria înseamnă scris anonim, profesional. Concepeți un șef de birou care și-ar semna cu numele său propriu memoriile, rapoartele, ordonanțele, rezoluțiile ?

Deja cea mai mare parte din revistele americane conțin articole neiscălite. Magazinului nu-i trebuie talente originale, li trebuie material amorf, tern, ușor de digerat. Și pe urmă, vorbind serios, la urma urmei, ce importă ca un anumit articol să poarte o semnătură, adică să se strige tare, să se atragă atenția că e făcut de cutare ? Va veni vremea cînd orice iscălitură pusă la sfîrșitul articolului va însemna o odioasă reclamă de arivist. Vom continua să oferim mereu publicului, lacom ca un Moloch, gîndurile noastre cele mai bune, fiorii cei mai curați, momentele cele mai excepționale, scînteia de geniu, bucuria și lacrimile noastre, într-un cor de glasuri anonime, într-un sabat orgiac de strigăte, unde vocea fiecăruia va fi înecată de a vecinului. Sau, se va auzi, cel mult, ca un glas de bucurii în munți, care nu se știe nici de la cine, nici de unde vine.

Și apoi se mai desenează încă un dușman. Cuvîntul scris are, de cîtăva vreme, doi rivali serioși : imaginea și cuvîntul vorbit, adică magazinul ilustrat și radio. Să nu fim vanitoși : cuvîntul imprimat e un simbol, un mijloc de expresivitate ca oricare altul. Și el, la rîndul său, a învins și detronat alte limbajuri. Dacă e adevărat ce spune Karl Bucher, în evul mediu gazetăria era orală. Se servea de cuvîntul vorbit. Fiecare plătea abonamentul unei societăți care aduna știrile din toată lumea și, apoi, seara, în piața publică sau într-o odaie, cineva cu glas tare le împărtășea abonaților. Era un mijloc precursor al radioului.

Meseria scriitoricească suferă azi o atroce concurență. .Știrile, conferințele prin radio dispensează o parte din cititori de cartea greoaie şi costisitoare. Restul se delectează cu reviste ilustrate, unde, într-o fotografie pentru care îi trebuie cel mult un minut, are în față o întreagă situație. Lumea intelectuală are azi confortul ei. Şi noi care credem că numai copiii se delectează cu cărți cu poze ! în curînd, euvîntul scris va da surmenaj. Nu e prea îndepărtat timpul cînd cei ce vor să scrie şi să cetească vor dovedi o aşa de penibilă sforțare, încît vor fi preamăriți şi slăviți ca şi mandarinii chinezi, unicii cunăscători ai celor cîteva mii de semne alfabetice.

Diferite feluri de refulări. Freud deosebeşte un singur fel de „refulare" : cea erotică. Dar conceptul acesta trebuie lărgit. Iată refulări achizitive : oamenii stabili, care au visat, toată viața, țări şi călătorii îndepărtate.

Şi mai sînt desigur şi altele...

Precizie şi *succes.* Ca să ai succes, adică să fii selectat de societatea în care trăieşti, e necesar să te înscrii cu orice preț într-un anumit tip. Să oferi astfel mulțimii doritoare de claritate şi simplificare o facilitate de clasificare, o comoditate de inserare în cadrele unui portret cu contururile simple şi precise. Indiferent de natura şi calitatea acestui portret. Să te poată încadra lumea în una din aceste rubrici : răutăciosul, diabolicul, sfîntul, machiavelicul, cinicul, violentul etc, etc.

Iată de ce orice om politic simte nevoia de a juca un rol, de a-şi construi o mască, care de cele mai multe ori nu-l defineşte. Nu importă. Ii trebuie o comunicare cu mediul şi aceasta se face printr-un portret. Vai de bieții amorfi sau de tipurile complexe pe care ambianța nu-i poate defini !

Freud şi Marx. Acelaşi substrat psihologic, aceeaşi filozofie pesimistă. Aceeaşi tendință de explicare a omului prin apucături inferioare, unul indicând stomacul, celălalt sexul, adică foamea şi amorul ca singurele mobiluri sincere şi profunde alle vieții omeneşti*.

Lumea lui C ar a g i al e. Am revăzut zilele trecute *Noaptea furtunoasă.* Mi-a apărut de data aceasta sub un alt aspect. In afară de marile calități de comic şi de dramatism, conținutul, viața piesei mi s-au părut stranii, neobişnuite. Nu puteam să le încadrez cu nici un chip lanțului logic de evenimente care se desfăşoară sub ochii noştri şi care se cheamă prezentul. Eroii aceştia mi-erau străini. Ei veneau dintr-o lume necunoscută şi fericită. Era greu să recunoaştem în vreunul din ei rudele noastre mai bătrîne. Nici o filiație mumi părea posibilă. Oamenii care se mişicau pe scenă trăiseră în altă țară şi în altă civilizație. îi înțelegeam, ne amuzau, ne lîneîntau, eram fericiți. Dar îi priveam cu sentimentul curios cu care priveşti o speță străină cu moravuri bizare.

Sînt puține pagini literare care mai pot da astăzi atîta bucuriile ela aceleia ale lui Caragiale. Plăcerea, imensia plăcere, nu reiese din comicul situațiilor, din înjghebarea dramatică (adesea măiestrită, deşi simplistă după procedeul qui-pro-quo-urilor sistem Labiche), sau din adâncimea observației. Toate acestea le-am gustat şi le-am admirat altădată. Ele formează azi un sediment de mult depus în noi, un bagaj de stări sufleteşti mai dinainte

*** Minai Ralea formulează aci, dacă citim textul *literal, o* interpretare „bioliogiisltă" a materialismului istoric, desigur inacceptabilă. El împărtăşea, dealtfel, prejudecata lui Sombart cu privire la „pesimismul lui Marx". Disociațiile din volumul *Valori* au însă prin definiție un caracter aforistic şi adeseori paradoxal. Este şi cazul celor intitulate *Freud şi Marx* sau *Freud şi materialismul istoric.* în ambele texte, dorința autorului era de a pune în valoare caracterul *materialist,* atît al psihanalizei, cît şi al materialiismiului istoric. Exagerarea paradoxală, prin reducerea „economicului" la „instinctul foamei" (citită *literal, cum* am spus, o asemenea afirmație nu rezistă criticii) se explică şi prin caracterul reflecțiilor adunate în volumul *Valori.* Factura „reductivă" a asociațiilor şi disociațiilor de genul celor de mai sus nu trebuie să ne inducă în eroare. în textele sale propriu-zis ştiințifice Ralea oferă adevăratul său concept, mult mad cuprinzător şi nuanțat, despre natura veritabilă a materialismului istoric (vezi mai ales prefața lui Mihai Ralea la *Explicarea omului;* n. ed.).**

înţelese, apriorice, ori de cîte ori înfruntăm opera marelui scriitor.

Fiecare operă literară îşi schimbă obiectivul după epocă. Efectele ei se actualizează mereu altfel. *Astăzi* Caragiale ne satisface pentru ale motive decît ieri.

Funcţiunea literaturii e complexă. Orice ar zice puriştii, arta serveşte totdeauna ia ceva. Cîteodată ea e consolaţie, alteori un derivativ, de cele mai multe ori, o justificare prin identificare. Rezonanţa pe oare o găseşte în noi o operă cere azi o condiţie, mîine alta. Literatura lui Caragiale e azi mai ales un minunat *antidot.* Toată lumea e de acord că trăim vremuri aspre, aprige. Sîntem actori, benevoli ori siliţi, ai unor timpuri de gestaţiuni teribile. Se joacă în faţa noastră soarta omenirii şi â civilizaţiei întregi. Asemenea momente pot fi grozav' de interesante. Nu sînt însă, cu nici un chip, vesele. Transformările brutale presupun noi adaptări. Ele cer elasticităţi speciale. Şi acolo unde nu le găsesc, provoacă tragedii. Trăim un timp de mari semnificaţii etice, poate chiar metafizice. Rîsul bonom, rîsul dezinteresat, gluma pentru glumă sună fals, deplasat, ofensator. Distracţia pentru distracţie pare un adevărat scandal. Nu e caracteristic faptul că a murit sub ochii noştri, în toate ţările, opereta ? Există, adecvate timpurilor, două feluri de literaturi. Una agreabilă, veselă, apoliniană, calmă, fericită. Alta sumbră şi chinuită de presentimente negre, care nu iartă fericirea, care ameninţă cu blesteme apocaliptice şi cu viziunea Infernului. E literatura timpurilor revoluţionare. E literatura rusă, unde revoluţia e endemică.

Veţi recunoaşte că poporul nostru e un admirabil popor meridional, vesel, glumeţ permanent, inconştient de ziua de mîine, bucuros de clipa de faţă. Unui astfel de popor nu-i stă bine suferinţa sau cine ştie ce expiaţie ascetică a unor păcate pe care nu-i în stare să le recunoască. Românul, clasic şi regăţean, nu admite alt deznodămînt decît gluma. Oricît de necăjit ar fi, ar muri dacă seara, la aperitivul de la bodegă, sau la bridge-ul de la club, n-ar abunda în anecdote sau în butade. Concepţia despre viaţă a românului mijlociu e vodevilescă.

(A se medita serios asupra succesului, în astfel de timpuri, a genului Tănase.) Iată un popor foarte puţin înzestrat pentru suferinţele contemporane ! Nedeprins cu legile de aramă ale privaţiunilor, el va suferi cumplit. Va suferi mai mult decît altele, dar nu va pierde minunatul său haz. Toată ziua nu auzim decît de impozite mărite, şomaj, suprimări, reduceri sălbatice de salariu, de spectrul foamei şi al mizeriei. De aceea, n-am văzut o sală mai frenetic mulţumită decît aceea care aplauda *Noaptea furtunoasă.* Mai uitau oamenii de griji şi pe urmă recunoşteau o lume pe care ar fi voit s-o trăiască, pe care au trăit-o fericiţi poate părinţii lor (mizerabilii) !*

Lumea lui Caragiale e un minunat antidot pentru preocupările tragice de astăzi. Acesta e farmecul său cel mai actual. Caragiale şi-a scris *Momentele* sale pe timpuri analoage cu ale noastre. Era între 1899 şi 1900, pe timpul unei mari crize. (Fireşte, o criză benignă şi inofensivă faţă de cea de azi.) Şi atunci reducerea bugetului la jumătate, suprimări şi reduceri de salarii. In multe din schiţele sale de atunci găseşti următorul dialog :

— Dar ce, nene Iancule, nu cumva te-a suprimat şi pe dumneata ?

Un anumit aspect al *Momentelor* prezintă această temă : atitudinea românului în faţa suprimărilor bugetare. Verigopulo din *Mici economii* e un suprimat. A fost şef de birou la Finanţe şi a rămas fără slujbă. Aceasta nu-l împiedică să stea toată ziua în faţa hotelului Continental (ca atîţia alţii astăzi), în ajunul Sfîntului Dumitru, cînd nu ştie dacă poate plăti chiria, cu scopul nobil şi dezinteresat de a privi la trecători. Şi cînd întîlneşte un prieten, cu toată criza şi cu toţi cei zece franci în buzunar („două patace", ce delicioase reminiscenţe antebelice !), îl invită să bea „două vermuturi franceze la Tripcovici", care devin trei, fiindcă vorba neamţului : „alle

* Descrierea făcută de Ralea psihologiei micii burghezii şi păturilor mijlocii citadine, şarjată după modelul caragialian al „miticismului" regăţean, revine în toate textele sale despre Caragiale. Credincios vechilor idei ale grupului ***Vieţii româneşti,*** el scoate bineînţeles ţărănimea din tiparele unei asemenea model (v. şi studiul ***Fenomenul românesc,*** retipărit în volumul ***Intre două lumi).***

guten Dinge sind drei", şi apoi patru, fiindcă „alle guten drei Dinge sind vier", şi aşa mai departe.

II

Lumea lui Caragiale e minunată : e o lume absolut paradisiacă, fără griji şi fără, cum se spune azi, în limbaj mistic, fără cine ştie ce problematici interne. Oamenii rîd, petrec şi se bucură. Preocupările lor sînt insignifiante : doi prieteni se ceartă pentru „o lacună" a codului penal. Necazurile cele mai catastrofale erau să fii supărat de „Bubieo" în tren sau să primeşti o pereche de palme ca Edgar Bostandachi. Evident, erau necazuri fără semnificaţie mondială sau metafizică. Eroii sînt acomodanţi, adaptabili : Coriolan Drăgănescu, Verigopulo, nenea Mandache din *Diplomaţie.* Pe deasupra, sînt „imparţiali ca românu", adică „bine cu toată lumea". Antinomiile sociale şi luptele de clasă sînt remediabile, Grupurile fraternizează, după lupte grozave, unde e vorba de torturi la poliţie şi chinuri inchizitoriale, printr-un „pupat piaţa Independenţii". Nimic fioros, nimic feroce, nimic de caracter balzacian. Chiar delicvenţii de atunci sînt şmecheri, dar nu sînt bandiţi. Lume patriarhală, lume idilică, fără griji şi fără preocupări. Cauza stă desigur în prosperitatea lumii întregi. Europa huzurea, îmbuibată de „rente .coloniale". Belşugul era peste tot. Clasele oprimate nu aveau încă nici o poftă de drepturi ori de pîine. Toată lumea accepta situaţia şi se bucura de dînsa. E calm, e linişte, e petrecere. Dar cauza mai stătea şi în temperamentul fericit al românului. Caragiale, cel mai naţional scriitor, cel care a înţeles mai bine firea noastră, ne-a lăsat şi acest aspect : românul care nu-şi pierde cumpătul în faţa crizei. Literatura sa e tonică şi plină de consolaţie astăzi. Dar o întrebare se formulează, totuşi : va rămîne şi astăzi cetăţeanul nostru, pînă la capăt, glumeţ şi imperturbabil ? Sau îşi va schimba caracterul ? "Verigopulo stă şi acum în faţa hotelului Continental. Dar privirea sa e abătută şi distrată. L-au năpădit şi pe el grijile oare? Bodega Tripcovici există şi azi; dar e numai un „rendez-vous" pentru bătrîni pensionari, care povestesc nostalgic întîmplări din „le vieux bon temps". Cît va mai ţine excelenta dispoziţie a românului ? Iată, deci, cum după ce cortina a căzut peste *Noaptea furtunoasă,* adică după ce „antidotul" şi-a pierdut efectul, demonul îngrijorării pune din nou chinuitoare întrebări. A fost cîndva aici un paradis de voie bună, dar, ca şi pe acela al lui Milton, începem să-l pierdem.

Perfidia elanului vital. In cîteva milenii de cultură, omenirea a construit cadre de previzibilitate şi de relativă permanenţă. In vîrtejul ameţitor al trecerii continue s-a agăţat, de o parte din şuvoi, de o stîneă, sau de o creangă de copac ca să privească o clipă înapoi şi una înainte.

Astfel a creat cîteva virtuţi practice care se cheamă logică, consecvenţă, caracter, fidelitate.

Mereu amăgită, mereu în recidivă de naivitate faţă de torentul vieţii care-şi bate joc de aceste sărmane cîrje, omenirea mizerabil dezminţită la fiecare pas se îndărătniceşte să creadă în ele, să le preconizeze tineretului în manualele pedagogice.

Dar oricine se smulge o secundă măcar din viaţă, ca să^priveaseă cum curge pe lîngă el, îşi dă perfect seama că esenţa elanului vital e perfidia. Bergson a definit viaţa spoinjtaneiltiaite şi 'creaţie. A arătat perpetuul, său inedit. Dar în raport cu bătrînele noţiuni pe care ni le-a lăsat civilizaţia noastră arică, ar fi trebuit s^o definească o supremă trădare. Cu cît viaţa e mai intensă, adică în tinereţe, cu atît produsul de înşelăciune e mai evident. Tinereţea, din punctul de vedere al eticii clasice, e o perfidie candidă. Orice raport cu tinereţea, pentru un om mai în vîrsta, presupune suportarea implicită a unei înşelări. Felonia unui curent mobil faţă de un lucru fixat. Lectura lui Bergson dă panică, întocmai ca dragostea unui bătrîn pentru o femeie tânără cu temperament.

Adevărul ca expiaţiune. Egoismul şi curajul izvorăsc din iluzie, adică din inconştienţă sau din simplitate. Ar fi fost greu pentru un temperament ca acela al Sfîntului Francisc din Assisi să fie altceva decît ceea ce a fost. E şi mai greu însă să fii lucid, pătrunzător, complex şi — în acelaşi timp —• complet moral. Pentru un entuziast şi simplist, conduita etică e o urmare

T

firească, dacă nu o voluptate. Dar celalt, care înțelege clar mecanismul trist al lucrurilor pămînteşti, care nu se ameţeşte cu sublime devize în majuscule, acela se menţine mult mai greu în linia principiilor morale.

Toate firile slabe, toate sufletele limfatice şi debile au miorlăit o viaţă întreagă după o bucăţică de certitudine. Şi ca să se menţină într-o regulă de etică, s-au agăţat ca de un stupefiant salvator de toate minciunile frumoase cu care se incintă copiii bătrîni.

S-iau făcut că cred în ele, adică au mimat ou semiconştiinţă credinţa. Apoi au strigat puternic că cred, au ridicat osanale sonore principiilor în care nu credeau decît pe jumătate, pentru ca zgomotul vocii lor să-i întărească şi să-i încurajeze ca pe cei care cîntă noaptea în pădure ca să nu le fie frică. Aceştia au groază de adevăr, fug de el ca de supremul flagel.

Alţii, dimpotrivă, caută adevărul. Ei nu pot trăi decît privind lumina soarelui în faţă, chiar dacă ştiu că-i orbeşte. Ei cunosc tristeţile, deprimările crude sau mocnite, pe care le dă contactul cu adevărul, privirea exactă şi realistă a lumii. Dar din această înfruntare frecventă şi curajoasă îşi fac mîndria. Căci, aceasta trebuie să înţeleagă comozii pedagogi de prejudecăţi dulci şi false, căutarea adevărului e un aspru ascetism.' A voi să trăieşti lucid şi sterp, trist şi fără narcotice, adică fără principii, înseamnă a căuta o viaţă grea de ispăşire. Adevărul e o grea expiaţie, o vale' a plîngerii, primită — cu toată conştiinţa despre amărăciunea ei — fără silă, voios.

Iată de ce morala laică, raţionalistă, are mult mai mare valoare decît cea religioasă, dulce inconştienţă legănată de poveşti cosmice.

Să compare cineva corespondenţa lui Flaubert, a lui Taine, sau *Jurnalul* lui Jules Renard, din care se vede clar cum aceşti oameni, deşi ştiau inanitatea marilor speranţe, deşi ştiau că nu e nimic de cealaltă parte, au rămas puri şi corecţi, cu suavele notări ale lui St. Francois de Sales, sau cu sublimele deliruri ale Sf. Tereza din Avila, şi va înţelege îndată unde meritul e mai mare.

Sceptici şi entuziaşti. De cele mai multe ori, scepticii sînt'oameni cumsecade. Foarte adeseori entuziaştii ascund, în alte planuri, profunde canalii.

Arta şi jocul. Mereu preocupaţi de a clasifica lucrurile în' utile şi inutile, filosofii englezi au catalogat arta şi jocul în aceeaşi categorie : aceea a ocupaţiilor inutile. Buni - oameni de afaceri, filosofii evoluţionista s-au dovedit slabi psihologi. Pentru că adeseori arta nu e o consolaţie şi **o** încîntare, ci o frămîntare penibilă, un supliciu istovitor • (cel puţin pentru creator), iar pentru un anumit public a încetat de mult de a mai fi altceva decît o imperioasă necesitate, ca locuinţa sau nutriţia.

Literatura de senzaţie. Mi-a căzut zilele trecute în mînă, din întîmplare, o fascicolă din acele sărmane romane pe care unele ziare cotidiene le tipăresc pentru publicul lor minor. Romanul se chema, fireşte, *Misterele inchiziţiei din Spania* şi începea textual, pur şi simplu aşa : „Caramba, mii de trăsnete !, zise cavalerul înfăşurat în mantie neagră, pe cînd parcurgea în galopul.calului către miezul nopţii drumul între Madrid şi Barcelona"...

Am fost înduioşat, de aceste cuvinte, ca de un suav cîntec ce vine din copilăria depărtată. De atunci, de cînd ascuns undeva, indiferent la foame şi la somn, sorbeam fascinat *13 ani într-o peşteră sau banditul Heinrich Anton,* credeam că timpurile s-au schimbat. In epoca vitezei, cînd orice invenţie moare regulat la cinci ani şi cînd capodoperele abia dacă trăiesc zece, cînd istoria noutăţii frămîntă mereu turmele omeneşti prin pustiuri de iluzionare miragii, această persistenţă îndărătnică, de naivă simplicitate, reabilitează oarecum gustul şi speranţa noastră către permanent şi etern. Aşadar, totul se schimbă, în afară de nevoia noastră de copilărie.

Anul trecut, în trenul dintre Paris şi Viena, am văzut un cunoscut critic european care se furişa oarecum jenat, ca un om surprins asupra unui viţiu, ca să cetească un roman de Pierre Benoit. Se zice să Pasteur, în puţinele sale ore libere, cînd obsesia gîndurilor mari îi lăsa puţin răgaz, gusta pasionat pe Ponson de Terrail

A

sau pe Eugene Sue, autorul *Misterelor Parisului,* cel pe care infatigabilul Sainte-Beuve îl punea deasupra lui Balzac. Astăzi, în Anglia, la o sută de călători într-un tren, optzeci cu siguranţă cetesc operele delectabile ale lui Edgar Wallace, urmaşul cel mai autentic al lui Conan Doyle. Dar pe cînd maestrul cu poveştile sale poliţieneşti, în care incomparabilul Sherlock cu luciditatea sa împrăştia cele mai mari enigme, obţinuse .abia o onestă mediocritate materială, Edgar Wallace e unul din cei mai bogaţi oameni din Anglia, are cai de curse, palate şi, ca şi altă dată Walter Scott, castele istorice în Scoţia. Ceea ce dovedeşte că gustul pentru senzaţional e în creştere. Aceste povestiri ar fi de-a dreptul încântătoare, dacă n-ar avea un defect capital : intriga, după o rutină oarecare, e extrem de previzibilă. Romanul începe de obicei cu un spectru albastru oare îngrozeşte o casă, cu un foc de revolver pornit în noapte cine ştie de unde şi care omoară pe cineva, cu un cadavru găsit în stradă. Apoi asasinatele cu gaz asfixiant, cu arsenic sau cu ştreang se ţin lanţ. Nu se cunoaşte autorul acestor orori* decît în ultima pagină. Şi din toate personajele care compun societatea romanului, vina cade totdeauna pe acela care apare mai inofensiv. Cade în sarcina subtilităţii logice a autorului, pentru ca la urmă să aflăm cum cel mai inocent naturalist, colecţionar de frunze de ferigă, ori cel mai plat şef de birou sînt în fond feroci şi perverşi criminali. Iar gustul nostru pentru extraordinar e aşa de înrădăcinat, încît admitem orice violare a bunului-simţ. Numai că după două, trei romane, „trucul" devine un automatism al cărui deznodămînt se prevede încă de la început. Cu cît un personaj pare mai cumsecade, ou atît îl bănuim mai ulşor. Setea: notasltra de excepţional şi de mister e vestejită de această aprehensiune imediată.

La marii maeştri ai genului, la Edg. Poe sau Hoffmann, la H. H. Ewers ori Meyrink, ghicirea sfîrşitului nu e posibilă în orice caz, nu se rezolvă printr-un prea simplu silogism sau printr-o regulă de trei simplă.

Ei nu ambiţionează să explice totul. Adeseori ei lasă misterul neexplicat, sau explicabil printr-o serie de ipoteze egale, ceea ce scoboară asupra situaţiei un sentiment mistic ori poetic incomprehensibil şi fermecător. Lucrurile sînt aşa sau altfel. Nu ni se impune canonul obligator al unei singure soluţiuni posibile. Mintea noastră, odată sfîrşit volumul, caută încă, se oboseşte şi la urmă lasă totul în negura necunoscutului de dincolo de raţiune, care ne infioară uşor cu un presentiment religios, ne relevează vecinătatea nevăzută şi omnipotentă, în umbră, a divinităţii.

Cu toată tehnicitatea şi scientismul timpului, literatura de senzaţie creşte mereu ca o nevoie permanentă sufletului. Am putea spune că azi puterea ei e în creştere. Motivul, evident, stă în nevoia de contrast şi de evadare. Cum după epocile de mari deziluzii sociale, de jalnică eşuare a revoluţiilor, apar perioade de desfrînat senzualism (vezi literatura lui Artzibaşev în Rusia, după revoluţia de la 1905), tot aşa perioadele plate şi mecanizate simt necesitatea senzaţionalului. Victoria maşinismului a adus cu ea standardizarea în categorii limitate şi în ierarhii rigide, a adus taylorismul şi moartea iniţiativei şi a imaginaţiei. E de remarcat că romanul de senzaţie e cu mult mai frecvent în America, Germania şi Anglia, acolo unde viaţa a fost ucisă în stricte tipare de fier. Din contra, acest gen literar e mai puţin cultivat în Franţa, ultima fortăreaţă a individualismului, a muncii calitative şi a libertăţii. Profesionalismul asfixiat cheamă ca o reacţiune aventura extraordinară. La americani coexistă extravaganţa şi sclavajul mecanizării. Originalitatea excentrică a anglo-saxonilor e datorită, fără îndoială, platitudinii vieţii lor ultracotidiene. Gustul lor pentru călătorie e expresia unei exasperări. Francezul, duşman înnăscut al geografiei, din contră, îşi poate aranja agreabil viaţa şi acasă la el.

Pe măsură ce în toate ţările invadează viaţa mecanizată şi servilă după modelul industrialismului, gustul pentru călătorie se accentuează. Dar aceasta favorizează şi mai mult apariţia romanului senzaţional. Căci nimic nu e mai propice pentru lectura în tren ca acest gen de roman. In simfonia roţilor de fier, în caleidoscopul peisajului mereu mişcător, atenţia scapă şi fuge. Ca să se concentreze, îi trebuie doze violente şi concentrate : îi trebuiesc crime, mistere, răpiri. In călătorie, preocupările cardinale dispar. Reapare în noi copilul setos de robin-

sonade. Naivitatea mistică primară ne stăpîneşte. Această baie periodică de inocenţă e necesară sufletului nostru bătrîn, complex şi chinuit. Literatura senzaţională reface, pentru cîteva clipe, virginitatea cea dintîi. Graţia oamenilor mari e naivitatea. Cu atît mai mult ea face farmecul popoarelor mari. Am văzut adeseori, în zilele de vacanţă, în Anglia sau în Germania, mari savanţi care se jucau cu tineretul de-a „baba-oarba". Acolo simplitatea e o calitate. La noi, un defect. Idealul românului e să fie mereu lucid, maliţios, critic, bătrîn. El nu are abandonări, uitări de sine, cufundări în epoci de fericire, de mult trecute. E mereu la pîndă, şiret şi ironic, mereu conştient într-o luptă pentru existenţa care nu-i acordă nici un armistiţiu şi nici o vacanţă. In el nu ţîşneşte niciodată sursa primitivă a vechilor mituri. El nu cunoaşte încîntarea întineririlor subite. De aceea 'poate la noi mai mult ca oriunde ar trebui încurajat elementul epic ai poveştilor generoase, stupide şi fermecătoare. E recreaţia care ar înnobila puţin.

Căci, încă o dată, defectul cel mai mare al poporului nostru e poate lipsa de naivitate. Sîntem iremediabili şmecheri, sceptici, bănuitori. Sîntem blestemaţi la luciditate şi dezolare. înăbuşiţi, cîţiva strigăm : daţi-ne poveşti. Uitaţi măcar o clipă realitatea cu ferocele şi trivialele ei imperative.

Un reporter al unui mare ziar literar a întrebat pe un eminent om politic al nostru, iubitor peste măsură de „blagă" şi de galerie, ce autor preferă. Clubman, cu gust pentru cinismul elegant, marele om politic a mai zvîrlit saloanelor subţiri o butadă şi a răspuns : *Baedeker* şi *Ghidul Automobil-Clubului român.* Nefiind om de stat, deci fără grijă de ţinută, aş fi răspuns cu convingere şi sinceritate : „Edgar Wallace şi H. H. Ewers".

Crima lui Caragiale. Adeseori, în mijlocul deliciilor pe care mi le dă lectura operelor lui Caragiale, m-am gîndit dacă acest genial pictor al burgheziei noastre nu ne-a făcut şi un mare rău. Caragiale a lăsat intelectualilor şi oamenilor noştri de spirit o normă de viaţă, un criteriu de valorificare, o „Weltansehauung". învăţătura pe care ne-a transmis-o decalogul său, prin excelentă latin şi elen. adică meridional, e atitudinea zeflemistă în viaţă. Zeflemea contra cui ? Contra seriozităţii, gravităţii, contra tristeţii, melancoliei, contra informaţiei şi conştiinciozităţii.

Spiritul facil la el, într-o privinţă, e identic cu spiritul propriu-zis. Viaţa trebuie luată uşurel, glumeţ. Aplicaţia înseamnă pedanterie. Claritatea pînă la evidenţă trebuie să combată bogăţia şi fecunditatea. Ironia, persiflarea şi hazul caracterizează pe omul inteligent. Cine n-are spirit sau măcar sarcasm şi claritate limpede e, cu siguranţă, un prost. Prost la Caragiale însemna inferior, o desemnare generală şi vagă, în care intrau toate defectele închipuite, inclusiv cele morale. Lichea şi prost totuna era. Toate se reduceau la planul inteligenţei. El a creat, în plus, superstiţia talentului, adică dispreţul pentru firile profunde, bogate, dar greoaie ori stîngaee. Iată, fără îndoială, atîtea valori estetice. Dar epigonii caragialismului lenau dus la maximum de exces. Rezerva cea mare a intelectualităţii regăţene contra unui om ca Iuliu Maniu, de exemplu, aci îşi are origina.

Am auzit pe cineva dispreţuindu-1 fiindcă., n-are haz.

Această mentalitate la un popor masiv şi greoi ar fi fost desigur salutară.

Dar românul, şi aşa, e foarte înclinat spre facilitate, persiflare, dispreţ de sforţare şi de adîncire. I s-a oferit o teribilă scuză defectelor sale naturale. I s^au îngustat apoi măsurile de apreciere şi punctele de vedere. Germanofobia sau rusofobia unora e tot aşa de caracteristică în această privinţă ca şi francofilia altora. Caragiale iubea Germania, poate dintr-o necesitate de contrast. Discipolii săi însă au detestat-o de moarte. Se dispreţuieşte naivitatea, bonomia simplă şi dulce, seriozitatea, bogăţia informă, dar profundă, adică orice e lipsit de aspect exterior agreabil şi precis. Caragiale ne-a lăsat cultul formei. Dar oricum, prin aceasta, ne-a sărăcit puţin.

Impotenţa şi creaţia. într-o spovedanie, A. Gide ne spune că el n-a avut niciodată un „cabinet de . lucru". Atunci cînd i-a venit inspiraţie, a scris pe apucate oriunde : în vagon, pe băncile grădinilor publice, în

tramvai, pe marginea drumurilor. Observaţie adîncă şi justă. Birourile elegante cu imense şi elegante biblioteci sînt pentru voluptuoşii sterili sau pentru impotenţii intelectuali oare au nevoie de atmosferă, de stimulente, de singurătate, de exemplu portretele de creatori celebri pe pereţi, de o mie şi unul de excitante ca să fecundeze o debilă şuviţă.

Spiritul hegelian. Comemorarea lui Hegel pune din nou în discuţie valoarea spiritului hegelian. Puţine sisteme au fost mai discutate. Puţini au avut adepţi mai fervenţi şi detractori mai înverşunaţi.

Adevărul e că puţine sisteme s-au prezentat cu o fizionomie mai personală, cu un suflet mai original. Sînt sisteme, din cele mai eminente, care n-au un spirit. Spiritul unui sistem e stilul specific de gîndire şi de metodă al unui cugetător. Leibniz, Hume, Renouvier, Wundt au fost mari filosofi, fără să ne fi lăsat un spirit conducător. Ei n-au reuşit să lase decît critici profunde, ingenioase puneri la punct. Un tip psihologic de gîndire, o mentalitate filosofică absolut individuală nu ne-.au lăsat.

In schimb, Deseartes, Bacon, Kant, Bergson ne-au lăsat puncte de vedere care se pot aplica peste tot, instrumente de investigaţie care au fecundat toate domeniile.,

Kantismul s-a aplicat la istoria literară ca şi la biologie ori economie politică. La fel cu hegelianismul.

Destinul acestui sistem s-a bucurat la început de o vîlvă extraordinară. în timpul vieţii sale, Hegel a fost comparat cu Napoleon, cu Luther, cu Crist. Pînă la 1870, Europa întreagă l-a considerat ca geniul suprem. într-una din scrisorile sale, Taine spune că cel mai mare metafizician al tuturor timpurilor, de care nu se poate apropia decît poate Aristot, a fost Hegel. Renan ca şi Proudhon credeau la fel. Avea discipoli peste tot. Marx şi Engels, ca şi materialiştii de la Feuerbaeh la Vogt se considerau elevii săi. In această perioadă, singurul care strica unanimitatea sufragiilor era răutăciosul Schopenhauer.

Apoi, brusc, cam d(upă 1870, gloriia începe să apună.

James, Nietzsche încep atacul. Încetul cu încetul, marele filosof e considerat ca triumful logicii sterpe, al sco-

lasticei pedante, al construcţiilor teoretice clădite în dispreţul realităţii.

Care e adevărata figură a spiritului hegelian ?

Nu vom găsi, fără îndoială, această imagine justă în viaţa sa. Biografia lui Hegel — ca şi a multor mari filosofi germani — este săracă în evenimente, lipsită de orice eroism. Filosofii germani, concentraţi exclusiv asupra vieţii interioare, neglijau cu totul viaţa exterioară, atitudinile cetăţeneşti, împrejurările creatoare de acţiuni. Viaţa lor e compusă dintr-o serie de concesii, de timidităţi, de mici laşităţi. Pînă şi viaţa lui Goethe nu face excepţie din acest punct de vedere. Biografii îl prezintă pe Hegel timid, blînd, uşor abulic, senzual, băutor serios de bere, bun tată şi bun soţ. Ceva din psihologia unui birocrat, suflet de „rond de cuir", foarte amator de rubrici, de posturi, de clasifieaţii, de acolade, psihologie care inspiră mai tîrziu infinitele triade din sistemul său. Călătoreşte puţin, şi cînd face o excursie pe Oberiandul elveţian, Giovanni Papini, cu răutate şi patimă, desigur, pretinde că fabricarea brînzeturilor îl interesează mai mult decît lacurile şi gheţarii. Cînd Napoleon domină Europa, Hegel îi păstrează o admiraţie fără rezerve. Ceea ce nu-l împiedică după aceea să devie stîlpul pe care se sprijină restauraţia prusacă. Toate aceste mici evenimente nu ne ajută ou nimic la caracterizarea spiritului hegelian. Natura acestuia reiese din ideile marelui filosof.

Speculaţiile lui Hegel pornesc de la analiza vieţii conceptelor. Spre deosebire de Aristot, Hegel nu consideră conceptele ca pe nişte unităţi închise, ci mai degrabă ca pe nişte germeni care încolţesc, se transformă mereu. Transformarea se face după faimoasa dialectică a contrariilor, cu ajutorul procedeului dublei negaţii.

Un concept neagă opusul său ; dar la rîndul său e negat de un altul. De pildă, conceptul de existenţă îşi are ca antiteză conceptul de neant, iar amîndouă combinate dau conceptul de devenire. Devenirea transformă şi roade conceptele de la teză la antiteză şi de la aceasta la sinteză. Procesul acesta e pur logic ? Se întîmplă el numai în lumea conceptelor, ori şi în realitatea exterioară ?

întrebarea e inutilă pentru Hegel, deoarece pentru el realitate şi raţiune se confundă după regula : tot ce e real e raţional şi tot ce e raţional e real. Scopul ultim al devenirii universale e realizarea absolută a ideii.

Ideea animă totul. Hegel nu e numai un raţionalist. (Aceştia se rezumă în a face din raţiune instrumentul de cunoaştere.) El e un panlogist, extinzînd ideea pînă la proporţii metafizice, peste tot. El reprezintă excesul spiritului intelectualist care dispreţuieşte orice confruntare cu realitatea. Rivarol spune undeva : „între mine şi realitate, eu am dreptate. Dacă realitatea se opune, cu atît mai rău pentru realitate."

Rivarol a fost primul hegelian. Aceasta e starea de spirit a hegelianilor.

Astfel, şpriţul hegelian se caracterizează în primul rînd prin aceea că e antirealist. La el totul e împărţit şi opus în concepte brutal delimitate. Conturурile deosebesc lucrurile în mod radical. El aminteşte de spiritul geometric al.lui Balzac, de figurile sale,caracterizate intens de o singură pasiune. Dar realitatea e mai complexă, mai schimbătoare, mai amestecată. Ea seamănă cu acei eroi ai lui Cehov, făcuţi din contradicţii, din antinomii.

Rămînînd exclusiv într-un plan teoeretic, spiritul hegelian e fatal un spirit gratuit. El e mai mult ingenios decît adevărat. Construcţiile sale sînt grandioase, măiestrite. Dar nu sînt confruntate niciodată cu realitatea. Cineva a definit realitatea o rezistenţă ; o rezistenţă faţă de visul nostru, faţă de subiectivitatea noastră. Hegel nu admite această rezistenţă şi o suprimă pur şi simplu. Adeseori construcţiile sale sînt splendide castele de cărţi.

Antirealist, teoretic, spiritul hegelian e încă anitipluralist. El n-are intuiţia directă a concretului. Nu simte variaţia, noutatea, specificitatea lucrurilor. Nu consideră infinitele aspecte ale existenţei în ceea ce au ele original şi deosebit. Hegel nu ajunge la acea „descentralizare a universului" de care vorbea James. El urmăreşte un absolut inaccesibil, în care totul trebuie să se confunde. Sistemul său e monist.

Discipolii, cu predilecţia cunoscută a epigonilor pentru exagerarea tendinţelor maestrului, au dus pină la caricatură caracterele hegeliene. Principiul „negaţia negaţiei" a fost exploatat la maximum.

Engels, ca să prezică comunismul, judecă după metoda hegeliană cam astfel : „Griul e negat de planta care răsare din el. Dar la rîndul ei planta e negată de bobul care iese din ea. Tot aşa în istoria civilizaţiei, vechea stare comunitară a fost negată de proprietatea individuală, iar aceasta la rîndul ei de către sinteza finală care e comunismul."

Ajutat de această metodă, Engels a prezis crizele economice din zece în zece ani (1872, '82, '92 etc.) ; Proudhon a explicat istoria prin realizarea ideii de dreptate şi libertate. Rosenkranz, autorul *Esteticii urîtului,* a reabilitat demnitatea pămîntului faţă de stele ; un altul, Michelet, a făcut geografie dialectică şi plecînd de la un sistem de negaţie a continentelor unul pe altul, ajunge la concluzia că viitorul aparţine Oceaniei. Knapp pretinde că spiritul reprezintă forţa masculină, natura, forţa femenină, iar istoria e unirea matrimonială între ele. '

Un altul descoperă că lumea orientală reprezintă existenţa, lumea antică — esenţa, iar lumea modernă — conceptul. (Ceea ce aminteşte teribil de Spengler !)

în fine, un altul, cel mai savuros, crede a descoperi că Atena reprezintă electricitatea dinamică, Sparta, pe cea statică, Macedonia, electromagnetismul !

Iată unde ajung construcţiile hegeliene. Fireşte, maestrul nu e vinovat de destinul ulterior al sistemului său.

Adevărul e că Hegel nu sacrifică complet concretul. Ceva din fiorul acestuia trece şi în opera sa. Un gînditor care confundă realul cu raţionalul înseamnă că găseşte oricărui detaliu, oricărui aspect din realitate un sens, un rost, o explicaţie raţională. De asemeni, un filosof care admite în sistemul său devenirea, evoluţia, fie şi numai în domeniul logic, acela trebuie să aibă intuiţia variaţiei şi a noutăţii. Trebuie spus mai degrabă că spiritul hegelian, în mare parte logic şi teoretic, nu e complet lipsit de simţul realităţii vii. El conţine un dualism, care închide în el poate cea mai gravă contradicţie ; contradicţie între o viziune realistă şi concretă a universului, famată şi exprimată într-o serie de forme logice pedante şi scolastice, care i-au pervertit cu încetul intuiţia iniţială.

E concluzia la oare ajunge şi W. James : „Se face o gravă nedreptate lui Hegel atunci, cînd e considerat ca un ^raisonneur». în fond, el e un observator naiv, obsedat de o supărătoare predilecţie pentru jargonul filosofic."

Benedetto Croce scria acum vreo treizeci de ani o carte care era un fel de bilanţ al filosofiei hegeliene : *Ce e mort şi ce e vin în filosofia lui Hegel.* Şi cu maniera sa onestă şi meticuloasă, cernea fir cu fir ce e bun şi ce e rău în gîndirea marelui filosof. Un asemenea bilanţ ar fi astăzi mai defavorabil lui Hegel. Filosofia, în ultimele decenii, s-a coborît din superba ei transcendenţă, s-a coborît pînă la vicisitudinile concretului, s-a umanizat, s-a relativizat. Nu mai are maiestatea superbă de altădată, prestanţa maiestuoasă. E mai modestă şi mai aproape de măsura omului şi de vicisitudinile lui. Efectul şi pitorescul au invadat-o. E ca şi pictura, care, de la măreţele compoziţii ale lui Rubens sau Veronese, a ajuns la delicatele peisaje impresioniste.

Filosofia hegeliană e o filosofie de „grand style", o filosofie de mare alură. Ca şi poezia lui Victor Hugo, ea e puerilă şi sublimă, naivă şi grandioasă. Adesea emfatică, umflată, dar oferind o imagine măreaţă a universului. Cine iubeşte măreţia, maniera înaltă, stilul mare în filosofie va iubi şi azi această impresionantă construcţie cosmologică.

Freud şi materialismul istoric. Freud vorbeşte de „refulările" instinctului sexual. Oprită, „libido" îmbracă o mie de forme derivate. Religia, arta, filozofia sînt sublimări ipocrite. Care ar fi oare formele sublimate ale foamei refulate ? Poate o religie bazată pe cultul opulenţii : munţi de pilaf şi rîuri de miere ca la mahomedani (lîlmfomeltaţi beduini ai puisitiiiuîuii). Poate o artă unde ar domina culinarul. Şi oare materialismul istoric nu e el, filosofia crîneenă şi voluptuoasă a milioanelor de nemînloaţi ? *

*** Vezi nota la textul *Freud şi Marx* (n. ed.).**

Criza noţiunii de individ e învederată azi de o mie de manifestări semnificative. Dar cea mai caracteristică nu e apariţia şi succesul sociologiei ? Ca să apară o ştiinţă a colectivităţii trebuie să dispară individul ca realitate.

Literatura şi viaţa se exclud. Cea dinţii e o reprezentare prea caracteristică, prea pitorească, prea simplă. Şi cu toate acestea, poporul francez, intoxicat profund de literatură, e din cele mai realiste în viaţă.

[...]

Hedoniştii şi mo r al a. Din nevoia de a se scuza pe ei, hedoniştii explică totul prin căutarea plăcerii. Amatorul de femei, colecţionarul de artă egoist, alcoolicul cedează voluptăţii. Dar nu e mai puţin adevărat, spun ei, că şi ascetul, mama, care se sacrifică pentru copil, martirul social urmăresc tot o plăcere. Pentru aceştia, ascetismul şi martirajul simt plăceri oum sînt vinul şi femeia pentru ceilalţi...

— De perfect acord. Numai că esenţa acestor plăceri e de o alta calitate. Morala e satisfacţia prin plăceri complicate şi de ordin antifiziologic. Procesul e acelaşi : conţinutul e altul.

I *Goethe — o mul int e gr al.* Andre Gide observă undeva că la Goethe omul şi opera fac unul şi acelaşi lucru. Viaţa e o fracţiune de operă, îmbibată de planurile, aventurile şi directivele acesteia. Opera îşi împlîntă adine rădăcinile în viaţă. Fiecare gînd, fiecare slovă scrisă are pecetea de foc a evenimentului trăit. Sînt filosofi a căror doctrină e separată de viaţa lor. Ceva exterior, anexat, juxtiapus. Viaţa şi opera lui Kant sînt două fenomene separate, autonome. Sînt serii care merg paralel, fără să se întâlnească. Aderenţele organice sînt suprimate. Una nu e determinată, nu participă la cealaltă. Filosofia şi viaţa acestui filosof sânt simple coincidenţe. La Goethe separarea nu e posibilă. Asemenea gîndire, plămădită din viaţă, din şi pentru ea, se numeşte înţelepciune, în sensul antic al cuvântului.

Dacă ne gândim bine, existenţa lui Goethe, adică viaţa şi opera, sugerează trei idei principale :

1.*Ideea de completitudine.* De la Renaştere încoace, visul, idealul europeanului superior e de a fi universal. Omul Renaşterii nu dispreţuieşte nici o notă a vieţii. Corp de bestie sănătoasă şi exasperantă, gîndire de filosof, sensibilitate de artist, temperament furtunos de amant, curiozitate de savant, activitate de politician şi dominator de oameni, toate trebuiau să coexiste în acelaşi om.

Din apucături contradictorii, trebuie să reiasă armonii închegate. Omul trebuie să fie cuprinzător, să obţie în lături maximum de spaţiu, înţelegând toate naţiile şi civilizaţiile lor, să înghită maximum de timp, adică existenţa condensată a tuturor neamurilor. Acest ideal a obsedat omerirea mereu. Dar realizarea lui a fost, fireşte, grea. Individul nu s-a putut hipertrofia fără măsură, ca ficatul gras la gîşte. Secolul al XVIII-lea, care s-a muncit mai mult în această direcţie, n^a putut obţine rezultate apreciabile, decît în planul' inteligenţei. Raţiunea s-a dezvoltat atunci exorbitant, dar în dauna altor facultăţi, oare s-au chircit.

Sentimentul, acţiunea, visul, romantismul, vigoarea fizică s-au atrofiat. Epoca luminilor a încurajat numai mintea.

A venit apoi romantismul, care a evidenţiat valorile opuse.

Gîndirea, la rîndul ei, a rămas în urmă. Individul complet, integral, nu se putea realiza decît succesiv, pe porţiunii. Goethe e poate primul european care 1-a realizat *simultan.* El, omul care a învins romantismul, demoniacul de la -început, din perioada „Sturm-und-Drang", se transformă în olimpianul senin de la sfîrşit. Definiţia după care clasicismul e „un romantisme dompte" i se potriveşte de minune. Goethe a reuşit să fie integral.

Pentru aceasta s-au oferit o serie de .condiţii favorabile. Goethe a apărut la răspântie de veacuri şi de curente. In copilărie şi adolescenţă a apucat faza rococoului, cu peruci albie, cu jabou de dantelă, ou versuri galante după tipicul regenţei franceze. Domnea, atunci, încă, raţionalismul complet din epoca luminilor.

Înflorea încrederea şi speranţa în progresul încontinuu al inteligenţei şi ştiinţei. In tinereţe însă, furtuna a început şi cu ea perioada anarhică, fecundă şi revoluţionară, a lui „Sturm-und-Drang". S-a realizat, încetul ou încetul, în romantismul propriu-zis. Goethe le-a trăit pe toate ca momente trecătoare ale unei vieţi ce nu se realizase încă în toată plenitudinea ei. Dar nici unul din aceste curente nu lna tiranizat. Le-a dominat pe toate, pentru oa din sinteza lor să rezulte superbul său clasicism.

Civilizaţia omenească, încă de la începuturile ei, a fost dominată de ideea *dualismului.* Literaturile, religiile, juirisprudenţele, de la toaite popoarele, închid în ele clasificarea simplistă în *da* şi *nu,* în afirmaţie şi negaţie, în pozitiv şi negativ, în teză şi antiteză. Diavol şi Dumnezeu, Ormuz şi Ahriman, bine şi rău, frumos şi urît, adevărat şi fals sînt aspecte antitetice, ale universului construit din imaginaţia popoarelor. *Obsesia lui Goethe a fost de a rezolvi dualismul.* Faust şi Mefisto sînt doi poli ai existenţei, pe care a voit să-i suprime. Şi a reuşit. Personalitatea sa integrală e cel mai perfect exemplar al individualismului european şi cel mai desăvârşit tip al unei civilizaţii bazată pe exaltarea individului.

2. *Ideea de sănătate.* Fenomenul patologic se cunoaşte prin parţialitate. Un singur atribut, un singur caracter dezvoltat monstruos în dauna celorlalte înseamnă stigmatul bolii. Sănătatea e un simplu corolar al completitudinii. Dezvoltarea integrală e o dezvoltare higienică. Nici un geniu al omenirii nu inspiră mai multă sănătate, în sensul larg al cuvîntului, ca Goethe.

Aceasta nu reiese însă numlai din integralitatea. Fără să dispreţuiască nimic ; fără să înlăture ca stoicii unele plăceri din viaţă, fără să le refuleze, cum va spune Freud mai tîrziu, Goethe nu şina pricinuit nici o tulburare în viaţă. Sufletul său n-a rămas acrit şi iritat de dorinţe f'nesatisfăcute. Şi-a permis totul, fiindcă a ştiut să domine totul. Înţelepciunea sa consta în a învinge viaţa, trăind-o mai întîi. Din epuizare şi saturaţie reieşea victoria şi echilibrul.

3. *Ideea de obiectivitate.* Goethe a avut curiozităţi infinite. Dar cea mai accentuată a fost pentru lumea din

afară. Cum spunea Theophile G&utiier, el a fost un om pentru oare lumea exterioară există. A plecat de la spinozism, conoepînd universul ca o substanță unică, manifestată printr-o serie de atribute diverse. Dar, mai ales, a înțeles natura oa realizată de o serie de forme succesive.

A fost primul evoluționist, iuin evoluționist panteist, oare concepe totalitatea existenței efectuată în aspecte succesive. Natura cu calmul, organicul, ou indiferența și egoismul ei l-a sedus. A vrut să i se conformeze aidoma. Și toată sforțarea lui a fost, după ce a priceput secretul, să corespundă în totul perfecționării ei liniștite. Un om care pricepe și admite totul e, implicit, un om obiectiv. Fiindcă obiectivitate înseamnă justiție pentru orice.

Ca și Nietzsche, pe Goethe l-a urmărit ideea supraomului. Faust își pune tragica problemă a saltului peste spețã. Dar dacă acest lucru nu l-a putut reuși, dacă n-a putut ajunge un *semizeu,* Goethe a fost desigur cel miai perfect om. Sforțarea sa tragică e o problemă de biologie : depășirea speței. Fără s-o poată depăși, nu s-a prăbușit ca Nietzsche în nebunie și dezastru. S-a mulțumit s-o perfecționeze.

Descoperirea adolescenței. Descoperirile în ordinea morală trec adeseori neobservate, spre deosebire de descoperirile celelalte din domeniul tehnic ori științific, care se anunță cu vâlvă și cu reclamă.

S-a observat puțin, mi se pare, că vârstele omului au fost deosebite, în semnificația și psihologia lor, încetul cu încetul. Știința sufletului, la începutul ei, a considerat omul omogen, egal în timp, același din copilărie și pînă la bătrânețe, fără schimbări posibile de caracter, de temperament ori de umoare. Pe această concepție statică am creat un tip de om rațional și abstract, cu apucături stabile și imuabile. Pe această profundă eroare se bazează surpriza noastră naivă în fața faptului că un prieten de copilărie, cunoscut sub anumite trăsături, ne-^a provocat la o altă vîrsta o dureroasă decepție. Dar, în fond, avem de-a face acum cu un *alt om.* Adevărul e că omul se. schimbă radical din zece în zece ani. Dragostea sau prietenia se găsesc schimbate nu numai prin transformarea noastră subiectivă, interioară, dar și prin transformarea obiectivă a celuilalt. Biologia ne învață că celulele corpului se schimbă toate, afară de cele nervoase, la șase săptămâni. Dar celulele nervoase oare nu se schimbă direct sînt adânc modificate în funcțiunea lor de celelalte. Ce ipoteză solidă de continuitate și fidelitate putem întemeia pe aceste inexorabile date ale biologiei ?

, Așadar, vîrsta modifică personalitatea. Ca să fim drepți și aproape de realitate, trebuie să corectăm bătrâna noastră prejudecată a personalității imuabile și unitare, printr-o altă concepție a omului, oare e obligată să ție seamă de oel puțin patru oameni în același om.

Patru oameni, adică patru vârste.

J. J. Rousseau a descoperit, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, copilul. De atunci pedagogii au arătat că nu e vorba numai de virtualități rudimentare, oare se dezvoltă după aceea mai amplu la maturitate, dar de o psihologie specifică, ireductibilă, complet deosebită calitativ de ceea ce constituie viața adultului de mai târziu.

Creat în psihologie, copilul a început să intre în literatură. Nu e vorba numai de romanele pedagogice ale lui Pestalozzi sau de suavele povești cu care a umplut Contesa de Segur, născută Rostopchine, paginile încântătoarei „Bibliothequierose".

Literatura sentimentală engleză a secolului trecut a făcut din copil, adeseori, eroul principal al romanului. Dickens, în *Mica Dorrit,* în *David Copperfield* 'etc., a creat tipuri nemuritoare. Literatura romantică de la Victor Hugo și G. Sand și pînă la aceea realistă a lui A. Daudet din *Jack,* sau din *Le petit chose* a fost preocupată, printr-o tardivă reminiscență de rousseauism, de .alcătuirea sufletească a copilului cu zbuciumul și micile ei tragedii.

Se poate spune că secolul al XX-lea a descoperit sufletul adolescentului. Fiecare veac a avut o anumită predilecție pentru o vîrsta oarecare. Secolul al XVII-lea clasic a respectat tipul omului adult, în deplinătatea forțelor sale, la punctul de echilibru al dezvoltării facultăților. A venit apoi secolul al XVIII-lea cu gustul său ipentru copil. Secolul nostru și-a arătat preferințele pen-

i

tru vîrstă turbure a pubertății. Ceva mai înainte însă, Dostoievski, încercase să pătrundă în misterele nepătrunse ale acestei vârste. A venit apoi Freud, cu sondajele sale. A răsărit, în fine, o întreagă literatură psihopedagogică şi o alta beletristică, care a schițat definitiv profilul sufletesc al adolescentului. A. Gide, R. Radi- ; guet cu al său *Diable au corps,* în Germania H. Ungar sau Leonhard Frank au studiat, în romane patetice, mo- - ravurile adolescenților criminali.

La noi, subiectul a .câştigat mari succese cu ajutorul lui Ionel Teodoreanu.

De pretutindeni, din toate domeniile, curiozitățile abundă în jurul acestui enigmatiic suflet, greu de fixat în complexitatea lui nebuloasă, contradictorie şi generoasă.

Maurice Barres a spus : „Adolescența e timpul în care admirăm şi me umiliim". Că admirăm e sigur. Atunci ochii se deschid mari, mirați, asupra existenței. Universul e proaspăt, virgin. Totul e încântător, colorat, vrăjit. Cele mai banale evenimente capătă un relief, un parfum, o semnificație adîncă şi eroică. S-ar putea adăuga Ia definiția lui Barres o alta : „adolescența e timpul cînd luăm universul prea în serios". E epoca marilor semnificații şi a marilor interpretări. Totul e pus în funcție de un mare principiu, de o lege supremă. Mai pe urmă, împrejurările şi oam.enii intră modest într-o serie uzată şi previzibilă, evenimentele înseşi se aşază cuminți şi golite de inedit, într-o categorie răsuflată de manifestări repetate şi tipice.

Ca să poată găsi atîlta interes în lucruri, fiindcă orice concepție asupra lumii nu e decît un grad die dispoziție, — sufletul adolescentului trebuie să aibă bogății speciale în el. Metafizica e ocupația specifică a adolescenței. Un filosof german, E. Spranger, care s-a ocupat de sufletul odolescentului într-o carte frumoasă, devenită azi clasică, găseşte că ceea ce constituie trăsătura principală a sufletului adolescent e „formațiunea eului conştient". Pentru prima oară atunci ne opunem orgolioşi şi tăcuți peisajului existenței culcată la picioarele noastre. Atunci ne desprindem autonomi din haosul înconjurător, unitate fi-

ravă şi grandoimană, de sine stătătoare. Viața capătă un sens cu totul nou. Trecutul copilăriei e disprețuit ca o sclavie. Acum ne proiectăm independenți, față în față cu universul, pe propriile noastre picioare. Admirăm mult, dar ca să interpretăm prin noi. Iată de ce a doua parte a definiției lui Barres, după care adolescența e timpul umilinței, nu e adevărată decît întrucât umilința benevolă, conştientă şi prescrisă e tot o formă a grandomaniei. Afirmarea eului e un moment revoluționar al vieții. Criza produsă de acest cancer moral oare dizolvă tot echilibrul anterior e teribilă. O forță internă de îndoială, de entuziasm şi de misticism consumă la flacăra ei totul. Ruptura cu trecutul şi nevoia die o viață nouă începe. Aceasta e vîrstă jurnalelor intime. Majoritatea fetelor şi a băieților între 16 şi 18 ani țin un jurnal de impresii cotidiene. în ele totul e scrutat şi cântărit după princițpii în acelaşi timp severe şi incoerente.

Concomitent apare şi fenomenul „Robinsonadelor", acele chemări stranii de sirenă de dincolo de orizont, nevoia de plecare către țărmuri fermecate, unde se poate începe o viață nouă. Atunci orice tren care pleacă, orice vapor care părăseşte pontul către lumi exotice lasă o dâră de durere, de regret şi de revoltă. Fenomenul patologic numit în psihiatrie „fugues" e mai frecvent la această vîrstă ca oricând. Marile întrebări metafizice „încotro", „la ce bun", „de unde" muşcă înveninat sufletul şi-1 chinuiesc. Mândria cu formele ei adiacente : timiditatea şi siusoeptibilitaitea fac din adolescent o ființă ursuză şi antisocială. Şi pe lîngă tortura eului se adaugă undeva, în subteranele inconştientului, frământarea crudă a pubertății. Sexul se impune implacabil, cu trudă sadică. Fenoimcnul refulării indicat de Freud e mai tare, la această vîrstă, agravat de timiditate, de frica de necunoscut, de pudoare. Sublimată, pubertatea se revarsă nu numai în visuri lascive, în promisiuni orgiace de lubricitate, dar şinn elanuri generoase, în accese de religiozitate, de lirism şi de sacrificiu.

Lipsită die echilibru, turmentată de tendințe contrarii, strivite de pofte şi de renunțări, epocă de criză şi de tranziție, adolescența atrage prin bizareria ei enigmatică, prin secretul său impenetrabil, prin imprevizibili-

tatea şi violenţa ei, prin spontaneitatea şi fecunditatea sa cheltuită din belşug, steril şi inutil.

Toate epooeie nu pot iubi astfel de structuri sufleteşti. Dacă timpul nostru a arătat o înclinare specială pentru o asemenea psihologie, cauzele stau în anumite afinităţi.

Gustul excesiv pentru tinereţe înseamnă, dacă nu degenerare, în orice caz bătrîneţe. Să fie evul nostru aşa de bătrîm încît singurele iui plăceri să stea în contemplarea tinereţii ? Epocile, ca şi indivizii trecuţi de amiaza vîrstied, privesc adesea cu melancoliile şi concupiscenţă înapoi. Apariţia sistemelor filosofice care „preaslăvesc viaţa", cu impulsul ei iniţial, ou elanul ei primordial, succesul enorm al bergsonisimului, înseamnă, fără îndoială, dacă nu un început de decadenţă, în orice caz o reacţie firească la un exces de civilizaţie mecanică, un protest faţă de mecanizarea vieţii. Rousseauisimul a fost şi el, în vremea lui, acelaşi protest faţă de rafinăriile unei vieţi prea subtilizată în forme obositoare, o întoarcere la sursele vitale, la originea primară, adică la primitivitate şi copilărie. Astăzi, în epoca tuturor standardizărilor, a induistriiaiismului raţionalizat pînă la anihilarea oricărei spontaneităţi, aceiaşi protest se desinează. Şi primul său corolar e, probabil, predilecţia pentru vîrsta turbure şi fecundă, pentru vîrsta iraţională şi entuziastă, care parcă copiază viaţa în procedeele ei, predilecţia pentru adolescenţă.

Pe de altă parte, mina infinită de explicaţii psihice, deschisă de pansexualismiul lui Freud, a dezlănţuit ca pe un element magic, astăzi imposibil de domesticit, investigaţiile şi studiile asupra formării şi funcţionării faimoasei „libido". Dar ce cimp mai indicat de experienţe decît pubertatea, cu problemele ei, în oare sexualitatea e prinsă în însăşi geneza ei ?

Şi, poate, neoromantismul, care se desinează astăzi în literatură, ca şi în filosofie, accentuează încă această preocupare. Spuneam mai sus că clasicismul a preferat omul adult, format definitiv. Curentele romantice înclină însă către viratele informe, unde misterul persistă, unde nimic nu e fixat, unde totul ia conturul vag de virtualitate.

Adolescenţa e vîrsta surprizelor, şi romantismul adoră hazardul. El nu poate trăi din previzibil.

In fine, înclinarea către sufletul adolescenţei, ca şi istoria oare dezmorimîntează trecutul, ca şi utopia care întinde imaginaţia peste negurile viitorului, e o prelungire a perspectivei vieţii omeneşti, o lărgire a fruntariilor ei peste opera timpului. Adică e încă unul din eforturile disperate către longevitate, formă rezonabilă, meschină şi ştiinţifică a nemuririi.

***Fiziologia** ascetismului.* Asceţii se recrutează, de cele mai multe ori, din foştii păcătoşi, din destrăbălaţii oare şi-au epuizat tinereţea pînă la dezgust, în ordinea fiziologică, ascetismul abuzivilor nu e decît o dietă. Oroarea şi apărarea organismului de gută şi artero-scleroză.

*Subiectul **în artă şi-n mor** ala.* Subiectul nu importă în artă. Acolo tratarea, tehnica e totul. Din contră, în morală, mijloacele nu importă : scopul, adică tema, subiectul e totul.

Spirit analitic şi sintetic. Iliuzioiniştii, idealiştii, delicaţii sînt atenţi de obicei la aspectul sintetic ai lucrurilor. Pe ei nu-i interesează oum e făcut un lucru, oare sînt elementele ce-1 compun, mecanismul lor.

Spiritele realiste, pesimiste, triviale au, dimpotrivă, tendinţa de a descompune în părţile lui componente orice fenomen. Analiştii au tendinţa de a arăta că nimic nu e extraordinar, că totul se explică prin antecedente cunoscute, banale, că asocierea, combinaţia nu e nimic nou în plus, că vălul de mister şi de prestigiu se reduce Ia prea puţin. A reduce un fenomen la elementele care-1 compun înseamnă a-l bagateliza, a-l trivializa. Analiza e aproape totdeauna o operă de înjosire.

Tinereţă şi raţionalism. Cu toate că prin temperament tinerii înclină spre misticism, adică către instinct; spontaneitate şi anarhie, tinereţea e totuşi vîrsta cea mai raţionalistă. în această perioadă a vieţii exis-

tă o nevoiie de absolut pe oare numai radicalismul formulelor abstract construite o poate satisface.

Concretul opune limite şi precizări. El e corectat de realitate, care poate fi definită ca o rezistenţă faţă de absolut. Absolut nu se poate obţine însă decît pe cale raţională, matematică. De îndată ce refuzi compromisul, adică recunoaşterea relativităţii, nu poţi fi satisfăcut decît pe oale raţională.

Corifeii Revoluţiei Franceze, epoca istorică denunţată de Taine oa cea mai raţionalistă, au fost cu toţii tineri.

Clasificarea muzicală a sistemelor filozofice.

Kant = Bach
Renouvier = Cesar Franck
Guyau = Bizet
Nietzsche = Wagner.
Schopenhauer = Berlioz
Rousseau = Schubert
Goethe = Beethoven
Hegel = Brahms
Bergson = Riebard Strauss

Mistica politică. Un spiritual om politic francez a definit mistica politică : „la meoonnaissance enthousiaste des realites".

Da. Dar a uitat că eroarea entuziastă poate crea realităţi.

I. DIN VOLUME

ESTETICA ŞI TEORIE LITERARA

ARTA ŞI URÎTUL

Studiul a apărut în *Viaţa românească,* XVI, nr. 2, februarie 1924, p. 249—259, şi a fost tipărit pentru prima oară în volum în *Intre două lumi* (Editura „Cartea Românească, Bucureşti 1943), p. 282—299, cu unele prescurtări. El a fost republicat şi în culegerea *Scrieri din trecut — în literatură* (Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti 1957), p. 227—242.

Reproducem textul din *între două lumi.*

IPOCRIZIA CLASICISMULUI

Apărut în *Viaţa românească,* XVI, nr. 8, august 1924, p. 262—265, la *Miscellanea* (M. R.) şi a fost tipărit în volumul *Atitudini* (Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1931), p. 161—168.

EXPRESIE INDIVIDUALĂ ŞI EXPRESIE SOCIALĂ ÎN ARTĂ

Textul a apărut iniţial cu titlul *Specific şi frumos* în *Viaţa românească,* XVII, nr. 9, septembrie 1925, p. 439—445, şi a fost reprodus cu acelaşi titlu în volumul *Comentarii şi sugestii* (Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1928), p. 23—35.

Sub titlul *Expresie individuală şi expresie socială în artă,* a fost retipărit în volumul *între două lumi,* p. 217—228, şi ulterior în *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 218—226.

Reproducem textul din *între două lumi.*

CRIZA LITERARĂ

Text apărut în două numere din *Adevărul literar şi artistic,* VI, rar. 250, 20 sept. 1925, şi nr. 257, 8 noiembrie 1925, şi reprodus în volumul *Perspective* (Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1928), p. 189—203.

MILITANTISM ARTISTIC

Textul a apărut cu titlul *Militantism ideologic,* în *Viaţa românească,* XVIII, nr. 1, ianuarie 1926, p. 108—116, şi a fost reprodus cu acelaşi titlu în volumul *Atitudini,* p. 51—70.

Sub titlul *Militantism artistic* a fost reluat ulterior, cu o serie de prescurtări, în *Intre două lumi,* p. 149—163, *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 192—203, *Portrete, cărţi, idei,* p. 226—230

Textul a fost stabilit prin utilizarea volumelor *Atitudini* şi *Intre două lumi.* Ni se pare interesant să transcriem şi finalul textului iniţial, după volumul *Atitudini* (p. 66—67) :

,,A existat cîndva o abstracţie psihologică în istoria filosofiei. Era statuia empiristului Condillac, care n-avea decît senzaţii. Eroarea s-a rectificat de atunci şi nimeni nu crede azi, în afară de psiho-patologie, într-un om aşa de simplificat. Iată cum prin exces de zel «estetica» românească a ajuns la primitivitate.

Dacă un popor ca francezii, care ar avea alte drepturi la atitudini de pur diletantism,. la literatura de senzaţii sau de artă abstractă, rece, în afară de viaţă, a lepădat astăzi cu totul produsul rece al unei epoci de beoţism, cu atît mai mult, avem nevoie noi de o literatură adîncă, serioasă, făcută din sentimente umane, tragice, cu semnificaţie morală şi filozofică, cu rezonanţe profunde a tot ce constituie adevărata viaţă. Nu «artişti cetăţeni», nici profesori de morală, nici pedanţi tezişti şi nici propagandişti politici. Dar artişti sensibili, vibrînd de viaţa profundă a societăţii şi timpului lor. Puerilitatea şi snobismul nu pot servi decît ca amuzamente trecătoare. în dificultăţile în care ne zbatem, arta infantilă ar fi un lux prea costisitor. Un singur strigăt e necesar : ne trebuiesc adulţi."



ETNIC ŞI ESTETIC

Viaţa românească, XIX, nr. 2, februarie 1927, p. 234—243. Studiul a fost republicat succesiv în *Atitudini,* p. 87—108, *între două lumi,* p. 263—281, *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 204—217, *Portrete, cărţi, idei,* p. 213—225.

Am reprodus textul din *între două lumi,* dar ne-am îngăduit să păstrăm în text şi pasaje din textul tipărit în *Atitudini,* deoarece ni s-a părut că eliminarea lor s-a datorat, ca şi în alte cazuri, mai curînd împrejurărilor în care a apărut volumul *între două lumi* (anul 1943).

DE CE NU AVEM ROMAN ?

Viaţa românească, XIX, nr. 4, aprilie 1927, p. 82—91.

Textul a fost publicat în volumele *Perspective,* p. 170—188 şi *Intre două lumi,* p. 171—187, de unde este reprodus.

DESPRE CRITICA LITERARA

Adevărul literar şi artistic, VIII, nr. 352, 4 septembrie, 1927.

Textul a fost reprodus succesiv în volumele *Perspective,* p. 3—9, *între două lumi,* p. 164—170, *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 125—130, *Portrete, cărţi, idei,* p. 231—235.

Se reproduce textul din *între două lumi.*

CONTRADICŢIILE INTERNE ALE ROMANTISMULUI

Studiul a apărut pentru întîia oară, cu titlul *Centenarul romantismului,* în *Viaţa românească,* XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 247—260, şi a fost reprodus cu titlul *Caracterizarea romantismului* în volumul *Comentarii* şi *sugestii,* p. 81—108.

Cu uşoare prescurtări, a fost reluat sub titlul *Contradicţiile interne ale romantismului* în vcftumele *între două lumi,* p. 229—253, *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 154—172, *Portrete, cărţi, idei,* p. 258—275.

Este reprodus textul din *între două lumi.*

MENTALITATEA ESTETICĂ ŞI TIMPUL NOSTRU

Text tipărit în *Revista română,* nr. 7—8, noiembrie-decembrie 1941, p. 409—421.

A fost reprodus pentru întîia oară în volumul *între două lumi,* p. 55—78, şi, ulterior, în *Scrieri din trecut — în literatură,* p 173—191, şi *Portrete, cărţi, idei,* p. 242—261.

Este reprodus textul din *între două lumi.*

LITERATURA ROMÂNA

JEAN BART („PRINŢESA BIBIŢA")

Viaţa românească, XV, nr. 7, iulie, 1923, p. 124—125 ; textul a fost reprodus în *Perspective,* p. 214—217.

CEZAR PETRESCU („DRUMUL CU PLOPI")

Viaţa românească, XVI, nr. 4, aprilie 1924, p. 141—142, republicat în *Perspective,* p. 58—62.

LUCIAN BLAGA

Recenzia la volumul lui Blaga *în marea trecere* a apărut în *Viaţa românească,* nr. 5, mai 1924, p. 296—298.

Textul a fost reprodus în volumul *Perspective,* p. 94—102. (v. şi scurta recenzie a lui Ralea la *Filozofia stilului* de Blaga, în volumul de faţă, p. 426—427).

D. D. PĂTRĂŞCANU („TREI COMEDII")

Viaţa românească, XVI, nr. 6, iunie, p. 432—433. Text republicat în *Perspective,* p. 63—66.

PAUL ZARIFOPOL („VEDENII")

Viaţa românească, XVII, nr. 2, februarie 1925, p. 309—311. Textul a fost reprodus împreună cu cel consacrat volumului lui Zarifopol *Din registrul ideilor gingaşe* (v. volumul de faţă p. 151—155), sub titlul generic *Paul Zarifopol,* în volumele *Interpretări,* p. 159—171, şi *înţelesuri,* p. 106—118. (Cf. şi necrologul scris de Mihai Ralea la moartea lui Zarifopol, în 1934 : volumul de faţă, p. 474—477.)

G. TOPÎRCEANU

Cuvîntul liber, seria a II-a, II, nr. 16, 18 aprilie 1925, p. 9—11 ; text reprodus în *Interpretări* p. 173—178, şi ulterior, cu prescurtări, în *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 59—63.

La moartea lui Topîrceanu, Mihai Ralea. reia textul într-o formă modificată, în *Viaţa românească,* XXIX, nr. 7, iulie 1937, p. 19—22. Am folosit pentru ediţia de faţă acest din urmă text. Transcriem totuşi pasajul introductiv al textului iniţial :

„Filistinii urăsc rîsul. Ei denunţă cu gravitate şi răutate vindictei populare pe oamenii veseli. Şi odată compromis pe tema veseliei, e greu într-o societate ipocrită să mai poţi fi respectat de proştii serioşi ori de ipocriţii grav."

Articolul, tipărit în 1925 în *Cuvîntul liber,* a declanşat o polemică în 'paginile revistei ; Camil Petrescu a tipărit textul *Polemică* (15 august 1925), la oare M. Ralea a răspuns cu articolul *Polenîică şi polemică,* inserat în volumul de faţă. (Cf. secţiunea II — *Din periodice,* p. 383—387.)

MATEI CANTACUZINO

Articol tipărit la moartea lui Matei Cantacuzino, în *Adevărul literar şi artistic,* nr. 247, 30 august 1925.

Textul a fost retipărit în *Interpretări,* p. 153—158, şi *înţelesuri,* p. 119—124.

F. ADERCA („OMUL DESCOMPUS")

Viaţa românească, XVIII, nr. 1, ianuarie 1926, p. 136—138, *Perspective,* p. 103—108.

PAUL ZARIFOPOL *(„DIN REGISTRUL IDEILOR GINGAŞE")*

Viaţa românească, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 290—292; textul a fost reluat, împreună cu cel dedicat volumului *Vedenii,* în *Interpretări,* p. 159—171, şi în *înţelesuri,* p. 106—108 (cf. nota supra).

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU („CONCERT DIN MUZICĂ DE BACH")

Viaţa românească, XIX, nr. 1, ianuarie 1927, p. 144—147 ; textul a fost publicat, minus finalul, în *Perspective,* de unde îl reproducem.

ION PILLAT („BISERICA DE ALTĂDATĂ")

Viaţa românească, XIX, nr. 2, februarie 1927, p. 289—290 ; *Perspective,* p. 91—93.

IONEL TEODOREANU

Adevărul literar şi artistic, VIII, nr. 336, 15 mai, 1927. Textul a fost republicat în *Interpretări,* p. 133—152, *înţelesuri,* p. 86—105, de unde îl reproducem, *Scrieri din trecut — In literatură,* p. 64—77.

T. ARGHEZI

Viaţa românească, XIX, nr. 6—7, iunie-iulie 1927, p. 426—440. Textul a fost republicat în *Perspective,* p. 16—37, *înţelesuri,* p. 9—26, *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 19—33.

Textul iniţial, reprodus ca atare în volumul *Perspective* (1928), cuprindea următoarea introducere, eliminată de autor în textul din *înţelesuri* (1942), pe care l-am folosit în ediţia de faţă :

„Apariţia volumului de versuri al d-lui T. Arghezi este, fără îndoială, cel mai important eveniment literar al anului. Afară de rare excepţii, toată lumea 1-a salutat ca atare. Mai întîi, fiindcă e primul său volum : primul volum al unui scriitor şi poet care se manifestă de douăzeci şi cinci de ani. Aşteptam cu toţii gruparea într-un mănunchi care să lege între ele atîtea poezii oe ne-au entuziasmat succesiv şi fărâmiţat, cu scăpărări de entuziasm stinse repede şi aprinse iarăşi, fără continuitate.

însă volumul acesta nu e însemnat numai pentru plăcerea pe care a produs-o, oricît ar fi aceasta de mare. El are o semnificaţie şi mai importantă : reprezintă un moment de istorie literară. S-a scris de multe ori că T. Arghezi a avut o influenţă considerabilă asupra tinerii noastre literaturi. El e ceea ce se cheamă un maestru. Constatarea e perfect adevărată, însă trebuie precizată.' Influenţa d-lui T. Arghezi nu mi se pare prea importantă în ce priveşte coinţinutul operei sale.

Nu găsesc în contemporani aproape nimic din structura sa sufletească, din ideile, senzaţiile, felul de a vedea viaţa, din gustul său. Influenţa sa e covîrşitoare însă în ce priveşte forma. Ascendentul său e de natură tehnică. D. Tudor Arghezi a produs o revoluţie în arta scrisului românesc şi în proză, şi în versuri.

Dacă aş fi bine înţeles, aş spune că importanţa covîrşitoare e de *natură filologică.* Altfel se scria înainte de d-sa şi altfel se scrie astăzi. Nu există scribuleţ cît de mărunt, cît de prizărit gazetăraş de provincie ori de capitală, chiar din cei care-1 detestă, care nu-1 cunosc ori nu-1 înţeleg, care fără să vrea, inconştienit, sub influenţa atmosferei pe care o respiră, să nu-i utilizeze vreo întorsătură sintactică, vreun epitet definitiv, măcar o caraeterizare *ă la maniere de.*

în această privinţă, reforma sa lingvistică, modelajul pe care 1-a aplicat d-sa limbii se poate compara, în toată libertatea, cu acela efectuat de Eminescu, acum cincizeci de ani. Nimeni, absolut nimeni din marii noştri scriitori din ultimele decenii nu s-a bucurat de o aşa de mare influenţă. Dintre toţi, singur d. T. Arghezi a ajuns fenomen de istorie literară. Vom înţelege mai bine de ce a prins aşa de iute cînd, în afară de ceea ce se găseşte în mediu şi care nu ne interesează pentru moment, vom lămuri specificul său sufletesc şi artisttiic."

în textul iniţial figurau şi următoarele consideraţii despre anarhism, eliminate în varianta din 1942 :

„Comprimarea prea mare, multă vreme, duce la o explozie care se efectuează în toate părţile fără direcţie şi fără sens. Constatarea se poate verifica uşor prin latura sa socială. în ţările de libertate relativă, apar forme de revoluţie precisă : de pildă, socialismul. în ţările de despotism complect, unde libertatea n-are nici un mijloc de exprimare, uode e complect gîtuită, apare complotul, bomba, atentatul, apar sectele secrete, mafiile cu terorismul lor ascuns contra oricui.

Se spune că înainte de a se decide asasinatul împărătesei Elisabeta la Geneva, era vorba încă de două persoane ; un prinţ

german şi un preşedinte de republică. Pe urmă sorţul a căzut la întîmplare pe nenorocita împărăteasă. Dar putea să cadă asupra altcuiva. Anarhismul mu alege. El distruge ca să distrugă. E o revanşare oarbă, datorită apăsării excesive. Dovadă că astfel de forme n-au apărut decît în ţările exclusiv tiranice, în Rusia, Spania, Portugalia, în ţările unde votul universal nu dădea posibilitatea revendicărilor pe cale locală şi paşnică."

Analiza *Blestemului* lui Arghezi este precedată în textul iniţial din *Perspective* de următoarea caracterizare, eliminată în versiunea din *Înţelesuri:*

„Accentele sale amintesc de blestemele unei alte rase împilate milenar, fără drept de protest, de jurămîntul «More judaico»".

într-un articol din *Viaţa românească,* nr. 5, mai 1960, precum şi în *Cuvîntul înainte* la volumul de versuri tipărit în „Biblioteca pentru toţi"^ Ralea relua fragmente din textul apărut în 1927. Reproducem aici două fragmente inedite din articolul publicat în mai 1960 :

„Marele nostru poet împlineşte luna aceasta optzeci de ani. Se ştie că vîrsta omului n-are o semnificaţie cifrică. Energia căpătată de la natură într-o fiinţă nu se cheltuieşte la fel. Cine ar putea vorbi de bătrîneţea lui Tudor Arghezi ? Ritmul, ca şi calitatea creaţiei sînt aceleaşi la el ca acum o jumătate de veac. Ca toate geniile, Arghezi e o mutaţie, un salt orb peste banalitate. Apariţia lui în mediul nostru, oa şi durata sursei de creaţie, ţine de miracol. îi sărbătorim vîrsta dintr-un ritual cutumiar, dar el se măsoară cu eternitatea. Tot aşa de viu ca altădată printre noi, el nu va putea fi uitat niciodată de posteritate, ca un fenomen care ne exprimă ideal firea noastră românească şi coincidenţa unui imens 'talent cu un moment istoric, acel al construirii socialismului la noi."

„Tudor Arghezi e revendicat azi ca marele nsotru poet naţional. Şi el răspunde entuziast acestei chemări. Un popor întreg se recunoaşte în el şi el în poporul său. Armonia e stabilă şi legătura devine indestructibilă. Veacurile ce vor veni vor recunoaşte în Arghezi un ecou autentic al frămîntărilor noastre în clipa în care trăim."

G. IBRĂILEANU

Mihai Ralea a publicat primul său text despre G. Ibrăileanu în *Adevărul literar şi artistic,* nr. 343, 3 iulie 1927, cu titlul: *G. Ibrăileanu, cu prilejul ultimului său volum „Scriitori români şi străini",* reluîndu-1 oa atare şi în *Interpretări,* p. 179—201.

La moartea lui G. Ibrăileanu, M. Ralea republică textul în numărul omagial dedicat lui Ibrăileanu din *Viaţa românească,* XXVIII, nr. 4—5, aprilie-mai, 1936, p. 84—95, cu uşoare modificări impuse de circumstanţă. Este textul reprodus ulterior în prima parte a studiului *G. Ibrăileanu,* din *înţelesuri,* p. 41—59, căruia îi urma cel dedicat lui *G. Ibrăileanu moralist.* Am folosit pentru ediţia de faţă acest text din *înţelesuri,* care a fost retipărit şi în *Scrieri din trecut,* p. 34—47.

Textul din numărul special al *Vieţii româneşti* cuprindea şi următoarele rînduri finale, absente din textul de bază, pe care găsim că nu e lipsit de interes să le transcriem aci :

„Mai rămîne de amintit şi *romancierul.* G. Ibrăileanu a ţinut în sertar zece ani manuscrisul *Adelei* şi dacă n-ar fi fost prietenii, literatura română ar fi avut în minus un roman care în multă privinţă se apropie de *Adolphe* ori de *Dominique.*

De la Caragiale încoace, toţi cîţi l-au apropiat, fără excepţie, l-au preţuit. Influenţa sa asupra literaturii moderne a fost covîrşitoare.

Aproape nimic din ce se va păstra în antologie n-a trecut în afară de încurajarea, de sfatul, ori măcar de interesul său. Revista pe care a creat-o e singura de mare anvergură pe care a avut-o România contemporană. Şi oei oare au avut legături cu dînsa direct sau indirect, adică toţi cei buni, au avut mai ales relaţii cu Ibrăileanu. Ideologia sa, satisfăcînd logica şi inima, visul şi realitatea, a creat urmaşi. Nu puţini din cei care ne muncim a gîndi l-am considerat ca pe modelul nostru. Pentru toţi aceştia, rîndurile de faţă sînt doar comentarii, lămuriri la un text cunoscut.

Iar pentru ceilalţi, care pînă acum n-au priceput nimic, nu modestele mele resurse vor modifica o neputinţă congenitală. Cine a avut vreodată talentul de a modifica prin vorbe sau argumente fiziologia ?

Şi pe de altă parte, e prea departe de mine gîndul de a ofensa memoria lui Ibrăileanu, căutîndu-i adepţi la întîmplare, din mulţime, după ce s-a ascuns o viaţă întreagă de indiscreţia omagiului public. Acest articol are semnificaţia unui simplu monolog interior.

Mi-am lămurit semnificaţia operei celui mai scump şi mai respectabil prieten pe care mi l-a dat viaţa."

D. *CIUREZU („RĂSĂRIT")*

Viaţa românească, XIX, nr. 10—12, octombrie-deoembrie 1927, p. 302—305 reprodus în volumul *Perspective,* p. 10—15.

I. AL. BRĂTESCU-VOINEŞTI

Textul a apărut cu titlul *La o aniversare,* în *Adevărul literar şi artistic,* IX, nr. 373, 29 ianuarie 1928, p. 1—2, şi a fost tipărit cu noul titlu în *Perspective,* p. 51—57.

LUCIA MANTU

Viaţa românească, XX, nr. 2, februarie 1828, p. 252—258. Textul a apărut în volumele *Perspective,* p. 38—50, *înţelesuri,* p. 78—85, *Scrieri din trecut — în literatură şi filosofie,* p. 226—233.

Reproducem textul din *înţelesuri.*

Ni se pare interesant să transcriem aci introducerea textului iniţial, diin *Viaţa românească,* păstrată în volumul *Perspective,* dar eliminată ulterior în *înţelesuri:*

„Sînt puţine opere în care elementul estetic se găseşte neamestecat, pur. De cele mai multe ori, o schiţă sau un roman, un pastel ori un portret conţin un mănunchi de sentimente variate şi eterogene, culese din toate resorturile sufletului, din toate slăbiciunile, poftele ori aspiraţiile sale omeneşti. Cu toată voinţa sa de creaţiune exclusiv estetică, artistul nu reuşeşte s-o izoleze, aşa cum face anatomistul cînd colorează unele celule interesante pentru studiu şi lasă altele întunecate. Artistul nu poate învinge omul, chiar în timpurile noastre de sforţare autonom estetică. Cercetătorii în ştiinţa artei sînt de acord astăzi că arta depăşeşte esteticul. O operă e mai mult decît o intenţie şi o realizare tehnică a unei teme. Elementul estetic e fără îndoială în centrul preocupărilor, el ordonează şi dispune materialul. Dar nu poate opri năvălirea altor sentimente care se strecoară şi-1 întovărăşesc. E necesar, totuşi, să facem o distincţiune. E evident că o realizare grandioasă, cum e un roman de Tolstoi, de Dickens ori Balzac, conţine mai multe elemente străine, anestetice decît o poemă în proză de Jules Renard, de O. Wilde, decît un basm oriental al lui Maurice Barres ori decît o poezie de Valery. într-un mare roman viaţa se revarsă cu toate aspectele sale. Autorul creează figuri, face consideraţii filosofice şi sociale, descrie natura. Torentul care-1 însufleţeşte îl împinge dincolo de ticluirea pedantă a frumosului neprihănit. Romanul e formă a vieţii şi exprimă totalitatea şi diversitatea acesteia, fără să excludă nimic. Voinţa estetică e împinsă la un rol relativ, dominată, intimidată.

Cînd însă voinţa către frumos se aplică la un domeniu mai restrîns, cu limite reduse, atunci autonomia ei se poate realiza. Căci ce alt element străin decît intenţia perfecţiunii tehnice poate intra într-un afiş de Toulouse-Lautrec, într-o statuie de Tanagra, într-o bijuterie de Lalicque, într-un covor de Belucistan, într-un sonet de Heredia ? Acolo doimină o dispoziţie de senzaţie, o preocupare de decorativ, care nu-şi asociază sentimente ori atitudini. Senzaţia e un material pasiv, care ascultă de ordinele noastre, primeşte destinaţia pe care i-o dăm. Ea serveşte, fără să se împotrivească, tot atît de bine scopul savantului care urmăreşte adevărul, ca şi pe acela al artistului care voieşte frumosul. Aici totul depinde de intenţie. Dar sentimentul ori convingerea nu sînt servitoare tot aşa de docile. Ele nu se mlădiază aşa de uşor scopurilor creatorului şi păstrează o anumită îndărătnicie proprie.

Literatura d-rei Lucia Mantu nu se poate compara cu nimic unui roman de Tolstoi ori Balzac. Semnificaţia ei e pur estetică. Va trebui să o studiem ca atare."

G. *IBRĂILEANU MORALIST*

Viaţa românească, XXII, nr. 4—5, aprilie-mai 1930, p. 49—57. Textul a fost republicat în *Atitudini,* p. 21—28, şi, ulterior, împreună cu primul text despre Ibrăileanu scris de Ralea (v. nota supra), în volumele *înţelesuri* (cu unele prescurtări conjuncturale) p. 59—74, şi *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 47—58.

La stabilirea textului am folosit deopotrivă cel din volumul *Atitudini* şi cel din volumul *înţelesuri.*

M. *SADOVEANU*

Adevărul literar şi artistic, IX, nr. 522, 7 decembrie 1930.

în forma apărută în volumele *Atitudini* şi *înțelesuri,* textului de mai sus i se adaugă recenzia la romanul *Venea o moară pe Şiret,* tipărită de Minai Ralea în *Viața românească,* nr. 5—6, mai-iunie 1925, p. 350—352. Ulterior, el a mai fost tipărit în *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 9—18.

Se reproduce textul din *înțelesuri.*

LITERATURA STRĂINA

HERMAN BANG

Textul a apărut în revista *Fapta* (la rubrica „Note şi figuri"), nr. 21, 23 iunie 1919, p. 437—439, şi a fost reprodus în volumul *Perspective,* p. 161—165.

JULES RENARD („LES CLOPORTES")

Viața românească, XII, nr. 8, octombrie 1920, „Scrisori din Paris", p. 287—288.

Reprodus în voi. *Perspective, 1928,* p. 146—149.

HENRY DE REGNIER („LA PECHERESSE")

Viața românească, XII, nr. 8, ootombrie 1920, „Scrisori din Paris", p. 289—290.

Reprodus în voi. *Perspective, 1928,* p. 150—454.

AMIEL

Viața românească, XIII, nr. 12, decembrie 1921, p. 341—347, cu titlul *Centenarul lui Amiel.*

Textul a fost publicat în volumele *Interpretări,* p. 93—104, şi *înțelesuri,* p. 249—261. Se reproduce textul din ultimul volum.

MARCEL PROUST

Viața românească, XV, nr. 8—9, august-septembrie 1923, p. 195—207.

Textul a fost retipărit în *Interpretări,* p. 1—27, *înțelesuri,* p. 131—155, *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 90—106, *Portrete, cărți, idei,* p. 120—137. $

Deoarece textul apărut în *înțelesuri* cuprinde cîteva omisiuni, dictate îndeosebi de circumstanțele istorice ale momentului (era epoca dictaturii antonesciene), am preferat să oferim varianta inițială din volumul *Interpretări,* dar am păstrat acele modificări introduse în textul din *înțelesuri,* care au un caracter mai ales stilistic.

MAURICE BARRES

Viața românească, XV, nr. 12, decembrie 1923, p. 354—355. Textul a apărut în volumele *Perspective,* p. 109—112, *înțelesuri,* p. 198—201, *Portrete, cărți, idei,* p. 101—103.

Reproducem articolul din *înțelesuri.*

în legătură cu M. Barres v. şi recenzia la *Mes cahiers,* reprodusă de noi în secțiunea *Din periodice.*

GOBINEAU ŞI GOBINISMUL

Viața românească, XVI, nr. 1, ianuarie 1924, p. 156—157. A apărut în volumul *Perspective,* p. 218—221, de unde este reprodus.

CENTENARUL LUI BYRON

Viața românească, XVI, nr. 5, mai 1924, p. 292—295. Retipărit în *Perspective,* p. 166—169, de unde este reprodus.

BALZAC („COUSINE BETTE")

Viața românească, XVI, nr. 8, august 1924, p. 227—233, cu titlul *Cousine Bette.*

Retipărit cu titlul *Balzac („Cousine Bette")* în *Interpretări,* p. 57—69, *înțelesuri,* p. 181—192, *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 78—85, *Portrete, cărți, idei,* p. 165—172.

Ca şi în cazul textului despre Proust, am preferat să luăm ca text de bază cel din *Interpretări,* deoarece, sub presiunea circumstanțelor istorice amintite (v. nota supra), M. Ralea a eliminat în textul din *înțelesuri* două pasaje.

PAUL VALERY

Viața românească, XVI, nr. 9, septembrie 1924, p. 398—403, cu titlul *Paul Valery — poet şi filozof.*

Textul a fost tipărit cu titlul *Paul Valery* în *Interpretări,* p. 119—128, *înțelesuri,* p. 276—286, *Scrieri din trecut — în literatură şi filozofie,* p. 234—241, *Portrete, cărți, idei,* p. 138—145.

Este reprodus textul din *înțelesuri.*

LA MOARTEA LUI ANATOLE FRANCE

Viața românească, XVI, nr. 10, octombrie 1924, p. 106—112. Textul a apărut apoi în volumele *Interpretări,* p. 83—92, *înțelesuri,* p. 238—248, *Scrieri din trecut — în literatură şi filozofie,* p. 257—264, *Portrete, cărți, idei,* p. 75—93.

Se reproduce textul din *înțelesuri.*

E. FROMENTIN („DOMINIQUE")

Viața românească, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 403—409, cu titlul *„Dominique" de E. Fromentin.*

Textul a apărut cu titlul *E. Fromentin („Dominique"),* în *Interpretări,* p. 45—56, *înțelesuri,* p. 170—180, *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 107—114, *Portrete, cărți, idei,* p. 173—180.

Este reprodus textul din *înțelesuri.*

THOMAS HARDY („TESS D'URBERVILLE")

A apărut în *Viața românească,* XVII, nr. 8, august 1925, p. 192—198, cu titlul *Cetind „Tess d'Urberville"*

Cu noul titlu: *Thomas Hardy („Tess d'Urberville")* a apărut în *Interpretări,* p. 71—81, *înțelesuri,* p. 227—237, *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 115—122, *Portrete, cărți, idei,* p. 203—209.

Reproducem textul din *înțelesuri.*

ANDRE GIDE

Viața românească, XVIII, nr. 2—3, februarie-martie 1926, p. 350—356.

Textul a apărut în volumele *Interpretări,* p. 105—118, *înțelesuri,* p. 262—275, *Portrete, cărți, idei,* p. 110—119.

Este reprodus textul din volume.

în legătură cu Gide, a se vedea textul *Cazul Gide,* comentariu critic pe marginea cărții *Si le grain ne meurt,* apărut în *Viața românească,* din aprilie 1927 şi reprodus de noi în secțiunea *Din periodice.*

NOTE DESPRE RAINER MĂRIA RILKE

Viața românească, XIX, nr. 1, ianuarie 1927, p. 116—123.

Eseul a fost retipărit în *Interpretări,* p. 29—43, *înțelesuri,* p. 156—165, *Scrieri din trecut — în literatură şi filozofie,* p. 242—254, *Portrete, cărți, idei,* p. 146—155.

Se reproduce textul din *înțelesuri.*

SUFLETUL PROVINCIAL

Textul a apărut ca o recenzie la cartea lui F. Mauriac *La Province,* în *Viața românească,* XIX, nr. 6-7, iunie-iulie 1927, p. 462—464.

Cu titlul *Sufletul provincial („La province" de F. Mauriac),* este retipărit în *Perspective,* p. 87—90, de unde este reprodus.

LA COMEMORAREA LUI H. IBSEN

Viața românească, XX, nr. 3, martie 1928, p. 463—465. Textul a apărut succesiv în volumele *Perspective,* p. 155—160, *în-*

țelesuri, p. 287—292, *Scrieri din trecut — în literatură și filozofie,* p. 252—256, *Portrete, cărți, idei,* p. 44—47.
Se reproduce textul din *înțelesuri.*

PAUL MORAND CĂLĂTOR

Adevărul literar și artistic, IX, nr. 519, 18 noiembrie 1930.
Text republicat în *Atitudini,* p. 145—150, *înțelesuri,* p. 125—130, *Scrieri din trecut — în literatură și filozofie,* p. 265—270, *Portrete, cărți, idei,* p. 159—162.
Reproducem textul din volume.

II. DIN PERIODICE

ESTETICA ŞI TEORIE LITERARA

EUROPEISM ŞI TRADIȚIONALISM

Viața românească, XVI, nr. 3, martie 1924, p. 445—447 („Miscellanea").

SPORT ŞI LITERATURA

Viața românască, XVI, nr. 4, aprilie 1924, p. 136—137 („Miscellanea").

EVOLUȚIA TEATRULUI MODERN

Viața românească, XVI, nr. 7, iulie 1924, p. 122—124.

DL. H. SANIELEVICI DESPRE PANAIT ISTRATI ŞI DESPRE LITERATURA ROMANA

Viața românească, XVI, nr. 9, septembrie 1924, p. 406—412 („Miscellanea").

ESTETISM ŞI POPORANISM

Viața românească, XVII ,nr. 1, ianuarie 1925, p. 129—131 („Miscellanea"). Deși nesemnat, avem toate motivele să atribuim textul lui M, Ralea.

UNITATEA CONSTRUCTIVISMULUI

Viața românească, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 443—444 („Miscellanea").

DE LA CENACLUL D-LUI M. DRAGOMIRESCU

Viața românească, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 444—446 („Miscellanea").

POLEMICĂ ŞI POLEMICA

Cuvîntul liber, seria a II-a, II, nr. 30, 15 septembrie 1925, p. 13—15.

STATUL ŞI LITERATURA

Cuvîntul liber, seria a II-a, II, nr. 31, 1 octombrie 1926, p. 9-10.

POSTERITATEA CRITICII

Viața românească, XVIII, nr. 5—6, mai-iunie 1926, p. 307—308 („Miscellanea").

CRITICĂ PSIHOLOGICĂ ŞI CRITICĂ ESTETICĂ

Viața românească, XVIII, nr. 7-8, iulie-august 1926, p. 213-215 („Miscellanea"). /

â

CRIMA D-LUI ZARIFOPOL

Viața românească, XIX, nr. 8-9, august-septembrie 1927, p. 197—199 („Miscellanea").

PENTRU DL. PAUL ZARIFOPOL

Viața românească, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 295—296 („Miscellanea").

ŞTIINȚA LITERARĂ ŞI PSIHOLOGIA MODERNĂ

Viața românească, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 296—298 („Miscellanea").

UN INCIDENT INTRE ESTEȚI

Viața românească, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 298—299 („Miscellanea").

CONFUZIUNEA VALORILOR

Viața românească, XXVI, nr. 8, aprilie-mai 1930, p. 141—142.

DECĂDEREA FORMELOR

Viața românească; XXVI, nr. 8, aprilie 1934, p. 3—6.

ÎNAPOI LA JUNIMISM !

Viața românească, XXVI, nr. 17-18, septembrie 1934, p. 72-75 („Miscellanea").

CAMIL PETRESCU („VERSURI")

Viața românească, XV, nr. 8-9, august-septembrie 1923, p. 337—339 („Recenzii").

I. PILLAT („PE ARGEŞ ÎN SUS")

Viața românească, XV, nr. 10-11, octombrie-noiembrie 1923, p. 200—202 („Recenzii").

VIRGIL CIOFLEC („LUCHIAN")

Viața românească, XVI, nr. 4, aprilie 1924, p. 146 („Recenzii").

OCTAV BOTEZ („PE MARGINEA CĂRȚILOR")

Viața românească, XVI, nr. 6, mai 1924, p. 299—300 („Recenzii").

MARIN SIMIONESCU RÎMNICEANU („ISTORIA ARTELOR")

Viața românească, XVI, nr. 5, mai 1924, p. 301 („Recenzii").

SANDU TELEAJÂN {„AU ÎNFLORIT CASTANII")

Viața românească, XVI, nr. 6, iunie 1924, p. 435 („Recenzii").

N. DAVIDESCU („CONSERVATOR ET C-IE")

Viața românească, XVI, nr. 11, noiembrie 1924, p. 320—321 („Recenzii").

LUCIAN BLAGA („FILOSOFIA STILULUI")

Viața românească, XVI, nr. 12, decembrie 1924, p. 481 („Recenzii").

PANAIT ISTRATI („ONCLE ANGHEL")

Viața românească, XVII, nr. 1, ianuarie 1925, p. 164—166 („Recenzii").

E. BUCUȚA („LEGĂTURA ROŞIE")

Viața românească, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 456-457 „(Recenzii").

SANDU TELEAJĂN („POVEŞTILE LUI HINU ION")

Viața românească, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 457 („Recenzii").

PETRE SERGESCU („SCRISORI DIN VARŞOVIA")

Viața românească, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 457 („Recenzii").

JEAN BART („ÎN DELTĂ")

Viața românească, XVII, nr. 4, aprilie 1925, p. 126-127 („Recenzii").

H. STAHL („SPION")

Viața românească, XVII, nr .9, septembrie 1925, p. 459-460 („Recenzii")

LEON FERARU („MAGHERNIȚA VECHE ŞI ALTE VERSURI DIN ANII TINERI")

Viața românească, XVIII, nr. 1, ianuarie 1926, p. 138-139 („Recenzii").

TUDOR VIANU („DUALISMUL ARTEI")

Viața românească, XVIII, nr. 1, ianuarie 1926, p. 143 („Recenzii").

MOARTEA LUI RADU ROSETTI

Viața românească, XVIII, nr. 2-3, februarie-martie 1926 p. 368 („Miiscellanea").

JEAN BART („PESTE OCEAN")

Viața românească, nr. 7-8, iulie-august 1926, p. 219-220 („Recenzii").

/. PETROVICI CA LITERAT

Adevărul literar şi artistic, VII, nr. 297, 15 august 1926, p. 2.

A. TOMA („POEZII")

Viața românească, XVIII, nr. 12, decembrie 1926, p. 444 („Recenzii").

ÎN MARGINEA ULTIMEI NUVELE A D-LUI M. *SADOVEANU*

Viața românească, XIX, nr. 2, februarie 1927, p. 286-287 („Miscellanea")

I. PETROVICI („MOMENTE SOLEMNE")

Viața românească, XIX, nr. 5, mai 1927, p. 279-280 („Recenzii").

ARTA D-LUI T. ARGHEZI ŞI MAGIA

Viața românească, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927; p. 299-300 („Miscellanea").

G. *BĂRGĂUANU („PĂMÎNT ŞI SOARE")*

Viața românească, *XX*, nr. 1, ianuarie 1928, p. 156-157 („Recenzii").

STEJAR IONESCU („DOMNUL DE LA MURANO")

Viața românească, XX, nr. 2, februarie 1928, p. 312-313 („Recenzii").

L. *REBREANU („CIULEANDRA")*

Viața românească, XX, nr. 4, aprilie 1928, p. 127-128 („Recenzii").

AL. A. PHILIPPIDE („STÎNCI FULGERATE")

Viața românească, XXII, nr. 7-8, iiulie-august 1930, p. 160-161 („Recenzii").

SĂRBĂTORIREA D-LUI M. SADOVEANU

Viața românească, XXII, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1930, p. 161 („Miscellanea")

GEORGE LESNEA („VEAC TINĂR")

Viața românească, XXIII, nr. 2, februarie 1931, p. 210-211 („Recenzii^).

ION MINULESCU („BĂRBIERUL REGELUI MIDAS")

Viața românească, XXIII, nr. 9-10, septembrie-ootombrie 1931, p. 420—422 („Recenzii").

CONST. GRAUR („CÎȚIVA INŞI")

Viața românească, XXIII, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1931, p. 202-203 („Recenzii"). Textul apare nesemnat, dar autorul este indicat la tabla de materii.

T. VIANU („ARTA ŞI FRUMOSUL")

Viața românească, XXIII, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1931, p. 203-204 („Recenzii").

C. *STERE ROMANCIER*
(CU OCAZIA EDIȚIEI A DOUA A ROMANULUI SĂU)

Dimineața, anul 28, nr. 9076, 1 aprilie 1932, p. 3.

G. *CĂLINESCU („VIAȚA LUI MIHAIL EMINESCU")*

Dimineața, anul 28, nr. 9121, 19 mai 1932, p. 3.

T. *TEODORESCU-BRANIŞTE (FUNDĂTURA CIMITIRULUI NR. 13)*

PERPESSICIUS (ITINERAR SENTIMENTAL)

Dimineața, anul 28, nr. 9137, 4 iunie 1932, p. 3.

PAUL ZARIFOPOL

Viața românească, XXVI, nr. 8, 30 aprilie 1934, p. 45-46.

„GHIOCUL" DE DEMOSTENE BOTEZ

Viața românească, XXVII, nr. 7-8, iulie-august 1935, p. 73-75 („Note pe marginea cărților").

G. *IBRĂILEANU*

Viața românească, XXVIII, nr. 2-3, februarie-martie 1936. p. 3-4.

E. BUCUȚA („DUILIU ZAMFIRESCU ŞI TITU MAIORESCU IN SCRISORI")

Viața românească, XXIX, nr. 10, octombrie 1937, p. 132 („Recenzii").

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE... DE G CĂLINESCU

***Revista** română,* I, nr. 7-8, noiembrie-decembrie 1941, p. 512-515.

UN PORTRET AL LUI TUDOR VIANU

Contemporanul, 28 mai 1965, p. 3. (Text publicat de Emil Mânu, care ne încuiioştiințează că a fost compus în anul 1956, rămînînd atunci netipărdt).

MIHAIL SADOVEANU

Viața românească, XIV, nr. 11, noiembrie 1961, p. 60-61.

CÎTEVA OBSERVAȚII ASUPRA OPEREI LUI CARAGIALE

Viața românească, XV, nr. 6, iunie 1962, p. 4—6.

ION MARIN SADOVEANU

Viața românească, XVII, nr. 2, februarie 1964, p. 199-200.

LITERATURA STRĂINA

DIRECTIVE IN LITERATURA CONTEMPORANĂ

*Însemnări **literare,*** 17 iulie 1919, nr. 24, Iaşi, p. 12-14.

KNUT HAMSUN

*însemnări **literare,*** 28 septembrie 1919, nr. 33, p. 13-15.

JOHAN BOJER

Viața românească, XVI ,,,nr. 4, aprilie 1922, p. 58—61 („Note pe marginea cărților").

RENE LALOU („HISTOIRE DE LA LITTERATURE FRANQAISE CONTEMPORAINE")

Viața românească, XV, nr. 12, decembrie 1923, p. 371 („Recenzii").

HERBERT EULENBERG („SILUETE LITERARE")

Viața românească, XVII, nr. 1, ianuarie 1924, p. 163-164 („Recenzii").

JACQUES RIVIERE

Viața românească, XVII, **nr.** 2, **februarie** 1925, **p.** 306-307 **(„Miscellanea").**

GOETHE („STELLA, CLAVIGO, EGMONT")

Viața românească, XVII, **nr.** 4, **aprilie** 1925, **p.** 135 **(„Recenzii").**

DRAGOŞ PROTOPOPESCU („CARACTERUL DE RASĂ AL LITERATURII ENGLEZE")

Viața românească, XVII, **nr.** 7, **iulie** 1925, **p.** 129-130 **(„Recenzii").**

GUSTAVE COQUIOT („LAUTREC")

Viața românească, XVII, **nr.** 10, **octombrie** 1925, **p.** 151 **(„Recenzii").**

BENJAMIN CREMIEUX („LE VINGTIEME SIECLE")

Adevărul literar şi artistic, VI, **nr.** 253, 11 **octombrie** 1925, **p.** 7 **(„Cărți şi reviste").**

LUX ŞI NECESITATE

Viața românească, XVII, **nr.** 11-12, **noiembrie-decembrie** 1925, **p.** 361-362 **(„Miscellanea").**

DRAGOŞ PROTOPOPESCU („PAGINI ENGLEZE")

Viața românească, XVII, **nr.** 11-12, **noiembrie-decembrie** 1925, **p.** 371 **(„Recenzii").**

ARTHUR SCHNITZLER

Viața românească, XVIII, **nr.** 5-6, **mal-iunie** 1926, p. 309-310 **(„Miscellanea").**

JEAN COCTEAU („LE RAPPEL ;Â UORDRE")

Viața românească, XVIII, nr. 5-6, mai-iunie 1926, p. 327-328 („Recenzii").

CH. LALO (ESTHETIQUE")

Minerva, Iaşi, I, nr. 1, 1927, p. 187-188 („Recenzii").

GEORG BRANDES

Viața românească, XIX, nr. 2, februarie 1927, p. 287 („Miscellanea").

CAZUL GIDE

Viața românească, XIX, nr. 4, aprilie 1927, p. 130-131 („Miscellanea").

ST. ZWEIG („DICKENS ET BALZAC")

Viața românească, XIX, nr. 8-9, august-septembrie 1927, p. 205 („Recenzii")

RENE LALOU („PANORAMA DE LA LITTERATURE ANGLAISE CONTEMPORAINE")

Viața românească, XIX ,nr. 8-9, august-septembrie 1927, p. 206 („Recenzii").

MAXIMILIAN HARDEN

Viața românească, XIX, nr. 10-12, octombrie-decembrie 1927, p. 294-295 („Miscellanea").

H. DE MONTHERLANT („AUX FONTAINES DU DEŞIR")

Viața românească, XX, nr. 2, februarie 1928, p. 313 („Recenzii").

FRANK HARRIS („LA VIE ET LES CONFESSIONS DE OSCAR WILDE")

Viața românească, XX, nr. 3, martie 1928, p. 473 („Recenzii").

MARCU BEZA („ROMANUL ENGLEZ CONTEMPORAN")

Viața românească, XXI, nr. 1, ianuarie 1929, p. 134 („Recenzii").

ALEXANDRE RALLY ET GETTA HELENE RALLY („BIBLIOGRAPHIE FRANCO-ROU MÂINE")

Viața românească, XXII, nr. 9-10, septembrie-oetombrie 1930 („Recenzii").

ANDRE MAUROIS („TOURGUENIEV")

Viața românească, XXIII, nr. 3, martie 1931, p. 319-320, („Recenzii").

ŞTEFAN SWEIG („NIETZSCHE")

Viața românească, XXIII, nr. 5, mai 1931, p. 209-210 („Recenzii") (nesemnat; autorul figurează la tabla de materii a anului respectiv).

ŞTEFAN ZWEIG („JOSEPH FOUCHE")

Viața românească, XXIII, nr. 5, mai 1931, p. 210-211 („Recenzii").

M. *BARRES („MES CAHIERS")*

Viața românească, XXIII, nr. 7-8, iulie-august 1931, p. 209 („Recenzii").

CAMILLE MAUCLAIR („UÂPRE ET SPLENDIDE ESPAGNE")

Viața românească, XXIII, nr. 7-8, iulie-august 1931, p. 210 („Recenzii").

ERICH MĂRIA REMARQUE („ÎNTOARCEREA DE PE FRONT")

Adevărul literar şi artistic, X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 9.

H. BLAZIAN („JEAN-LOUIS FORAIN")

Viața românească, XXIII, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1931, p. 203 („Recenzii").

CENTENARUL LUI GOETHE

Viața românească, XXIV, nr. 3-4, martie-aprilie 1932, p. 356-358 („Miscellanea").

ACTUALITATEA LUI JULES VERNE

Secolul XX, nr. 2, 1964, p. 193—199.

III VALORI

Volum apărut la Bucureşti, in editura *Fundaţia pentru literatură şi artă,* 1935, 185 p.

Este compus din reflecţii pe teme foarte diverse, apărute ca texte autonome, sau însumate sub un titlu comun, *Disociaţii,* în *Cuvîntul liber, Viaţa românească, Adevărul literar şi artistic,* între anii 1924—1932.

Invitaţie la călătorie. Cu titlul *Călătorie în jurul camerei,* în *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 561, 6 septembrie 1931, p. 3 ; *Valori,* p. 5—11 ; *Scrieri din trecut — In literatură şi filosofie,* p. 303—306.

Psihologia curajului. *Viaţa românească,* XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 210-211 *(Disociaţii); Valori,* p. 11-12 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 299-300.

Clasicism. *Viaţa românească,* XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 211-212 *(Disociaţii) ;* Valori, p. 12—14, *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 289-290.

Criteriul tehnic în artă. *Viaţa românească,* XVII, nr. 5-6, miai-iuinie 1925, p. 212 *(Disociaţii) ; Valori,* p. 14-15.

Bergson cinic. Cu titlul *Bergson şi cinismMl,* în *Viaţa românească,* XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 212-213 *(Disociaţii); Valori,* p. 15-18 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 290-291.

Estetica şi calmul. *Viaţa românească,* XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 214-215 *(Disociaţii); Valori,* p. 18-20 ; *Seriei din trecut — în literatură şi filosofie,* p. 301-302.

Definiţia omului inteligent. *Viaţa românească,* XVII, nr. 5-6, mai-iunie, 1925, p. 215-217 *(Disociaţii) ; Valori,* p. 20-25 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 292—294.

Originea epicureismului. *Viaţa românească,* XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 217-218 *(Disociaţii); Valori,* p. 25-26 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 294-295.

Ceea ce e nobil. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 91-92 *(Disociaţii); Valori,* p. 26-28.

Artă şi politeţe. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 92-93 *(Disociaţii); Valori,* p. 29-30; *Scrieri din trecut — în* literatură şi *filosofie,* p. 299.

Teoriile în faţa faptelor. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 93 *(Disociaţii); Valori,* p. 30 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 300—302.

Imoralitatea recunoştinţei. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 93-94 *(Disociaţii); Valori,* p. 30-33 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 301-302.

Cehov. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 94-95 *(Disociaţii); Valori,* p. 33—36.

Invenţie şi justiţie. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 96 *(Disociaţii) ; Valori,* p. 37 ; *Scrieri din trecut — In filosofie,* p. 295.

Pesimism şi complexitate. Viaţa românească, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 96 *(Disociaţii) ; Valori,* p. 37-38.

Timbrul stilului. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 4, aprilie 1926 *(Disociaţii); Valori,* p. 38 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 295-296.

Intimitate şi familiaritate. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 96 *(Disociaţii); Valori,* p. 38-39 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 296.

Nebunia şi teoria cunoaşterii. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 97 *(Disociaţii) ; Valori,* p. 39-40.

Utilizarea sinuciderilor. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 97 *(Disociaţii); Valori,* p. 40.

Discurs de ateu. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 98 *(Disociaţii); Valori,* p. 41.

Arta ca mentalitate de clasă. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 244—246 *(Disociaţii); Valori,* p. 41—45; *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 138—140.

Don Juan misogin. *Viaţa românească.* XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 246 *(Disociaţii) ; Valori,* p. 45-46.

Viteza progresului şi nevoia de noutate. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 246-247 *(Disociaţii); Valori,* p. 46-47.

Utilitatea bunei dispoziţii. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 247 *(Disociaţii) ; Valori* p. 47-48.

Responsabilitatea invenţiei. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 247 *(Disociaţii); Valori,* p. 48-49.

F e m e i l e s u p e r i o a r e ş i s e x u a l i t a t e a. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 247-248 *(Disociaţii); Valori,* p. 49-50 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 302.

N a ţ i o n a l i s m u l l u i B a r r e s. *Viaţa românească,* XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 248 *(Disociaţii); Valori,* p. 50-51.

C a r a g i a l e ş i B a l z a c. *Viaţa românească,* XIX, nr. 5, mai 1927, p. 189—191 *(Disociaţii); Valori,* p. 51—55.

S u c c e s u l ş i a s c e t i s m u l. *Viaţa românească,* XIX, nr. 5, mai 1927, p. 191 *(Disociaţii) ; Valori,* p. 55—56 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 296-297.

O r i g i n e a c o n ş t i i n ţ e i. *Viaţa românească,* XIX, nr. 5, mai 1927, p. 191 *(Disociaţii); Valori,* p. 56-57 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 297.

C o c h e t ă r i e ş i b l a z a r e. *Viaţa românească,* XIX, nr. 5, mai 1927, p. 191-192 *(Disociaţii); Valori,* p. 57-58.

E l o g i u l b a n a l i t ă ţ i i. *Viaţa românească,* XIX, nr. 5, mai 1927, p. 192-193 *(Disociaţii); Valori,* p. 58-60 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 303.

R e l a t i v i s m. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 7, *(Disociaţii); Valori,* p. 60-61 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 297—298.

R ă z b o i u l ş i i n d i v i d u a l i s m u l. *Adevărul literar şi artistic, X,* nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 7 *(Disociaţii) ; Valori,* p. 61.

C a p i t a l i s m u l ş i s e n t i m e n t u l t r e c u t u l u i. *Adevărul* literar şi artistic, X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 1 *(Disociaţii); Valori,* p. 62.

î n t r e e t e r n ş i e f e m e r. *Adevărul literar şi artistic,* X, nr. 578, 3 ianuarie 1932, p. 1 ; *Valori,* p. 62—67.

U t o p i i. *Viaţa românească,* XXIII, nr. 7-8, iulie-august, 1931, p. 138—140 („Cronica ideilor") ; *Valori,* p. 68—74.

C a r i t a t e a b u n u l u i - g u s t. *Cuvîntul liber,* seria a II-a, I, nr. 40, 25 octombrie 1924, p. 9-10 ; *Valori,* p. 74—79 ; *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 126—128.

I n d i s c r e ţ i a l u i F r e u d. *Cuvîntul liber,* seria a II-a, II, nr. 1, 3 ianuarie 1925, p. 10-11 ; *Valori,* p. 80—84 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 304-306.

A t e i s m u l n a ţ i o n a l, *Cuvîntul liber,* seria a II-a, I, nr. 39, 18 octombrie 1924, p. 4—6 ; *Valori,* p. 85—91.

I l u z i i l e g r a n d o m a n i e i. *Cuvîntul liber,* seria a II-a, I, nr. 38, 11 octombrie 1924, p. 1—4 ; *Valori,* p. 91—99 ; *Scrieri din trecut — în literatură şi filosofie,* p. 295—298.

C o n d i ţ i i l e s c r i s u l u i m o d e r n. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 571, 18 noiembrie 1931, p. 1 ; *Valori* p. 99-107 ; Scrieri *din trecut — în literatură,* p. 129—133.

D i f e r i t e f e l u r i d e r e f u l ă r i. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 7 *(Disociaţii); Valori,* p. 107.

P r e c i z i e ş i s u c c e s. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 7 *(Disociaţii); Valori,* p. 108.

F r e u d ş i M a r x. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, . nr. 569, 1 septembrie 1931, p. 7 ; *Valori,* p. 108.

L u m e a l u i C a r a g i a l e. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 573, 29 noiembrie 1931, p. 7 ; *Valori,* p. 109—116.

P e r f i d i a e l a n u l u i v i t a l. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, nr. 560, 30 august 1931, p. 1 *(Disociaţii);* VaZori, p. 116-117.

A d e v ă r u l ca e x p i a ţ i u n e. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 560, 30 august 1931, p. 1 *(Disociaţii); Valori,* p. 117—119 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 306—308.

S c e p t i c i ş i e n t u z i a ş t i. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 560, 30 august, 1931, p. 1 *(Disociaţii); Valori,* p. 120.

A r t a ş i j o c u l. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 560, 30 august 1931, p. 1 *(Disociaţii); Valori,* p. 120.

L i t e r a t u r a de s e n z a ţ i e. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 550, 21 iunie 1931, p. 1 ; *Valori,* p. 120—128 ; *Atitudini,* p. 167—174 ; *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 134—137 ; *Portrete, cărţi, idei,* p. 236—239.

C r i m a l u i C a r a g i a l e. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931, p. 9 *(Disociaţii); Valori,* p. 128—130.

I m p o t e n ţ ă ş i c r e a ţ i e. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931, p. 9 *(Disociaţii); Valori,* p. 130.

Spiritul hegelian. Cu titlul *Comemorarea lui Hegel,* în *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 570, 8 noiembrie 1931, p. 1-2. Cu titlul *Spiritul hegelian,* în *Valori,* p. 131—140 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 280—285.

Freud şi materialismul istoric. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931, p. 9 *(Disociaţii); Valori,* p. 140.

Criza noţiunii de individ. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931, p. 9 *(Disociaţii); Valori,* p. 140—141.

Literatura şi viaţa. *Adevărul literar şi artistic,* seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931 *(Disociaţii); Valori,* p. 141.

Hedoniştii şi morala. *Adevărul literar şi artistic,* X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 *(Disociaţii); Valori,* p. 142 ; *Scrieri din trecut — în literatură şi filosofie,* p. 300.

Goethe — omul integral. *Adevărul literar şi artistic,* nr. 590, 27 martie 1932, p. 9 ; *Valori,* p. 142—148 ; *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 79—82; *Portrete, cărţi, idei,* p. 26—29.

Descoperirea adolescenţei. *Adevărul literar şi artistic,* X, nr. 557, 9 august 1931, p. 1 ; *Valori,* p. 148—158 ; *Scrieri din trecut — în literatură,* p. 120—125.

Fiziologia ascetismului. *Adevărul literar şi artistic,* X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 *(Disociaţii); Valori,* p. 159 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 298.

Subiectul în artă şi morală. *Adevărul literar şi artistic,* X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 *(Disociaţii); Valori,* p. 159.

Spirit- analitic şi sintetic. *Adevărul literar şi artistic,* X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 *(Disociaţii); Valori,* p. 159-160; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 308.

Tinereţă şi raţionalism. *Adevărul literar şi artistic,* X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 *(Disociaţii) ; Valori,* p. 160 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 298-299.

Clasificarea muzicală a sistemelor filosofice. *Adevărul literar şi artistic,* X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 *(Disociaţii); Valori,* p. 161 ; *Scrieri din trecut — în filosofie,* p. 299.

Mistica politică. *Adevărul literar şi artistic,* X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 *(Disociaţii)* • *Valori,* p. 161.

SUMAR

Mihai Ralea, critic şi teoretician literar V
Notă asupra ediţiei XXXIX

I (DIN VOLUME)

ESTETICA ŞI TEORIE LITERARA

Arta şi urîtul 5
Ipocrizia clasicismului . . . .\$
Expresie individuală şi expresie socială în artă . . 23
Criza literară 31
Militantism artistic 40
Etnic şi estetic 51
De oe nu avem roman ? 64
Despre critica literară 76
Contradicţiile interne ale romantismului 81
Mentalitatea estetică şi timpul nostru 99

LITERATURA ROMANA

^Jean Bart *(Prinţesa Bibiţa)* 119
Cezar Petrescu *(Drumul cu plopi)* 122
Lucian Blaga 126
D. D. Pătrăşcanu *(Trei comedii)* 132
Paul Zarifopol *(Vedenii)* 135
G. Topîrceanu 139
Matei Cantacuzino 143
F. Aderca *(Omul descompus)* 147
Paul Zarifopol *(Din registrul ideilor gingaşe)* . . . 151

Uortensia Papadat-Bengescu *(Concert din muzică de Bach)* 156
Ion Pillat *(Biserica de altădată)*. . . 162
Ionel Teodoreanu. . . 164
T. Arghezi. . . 177
G. Ibrăileanu. . . 190
D. Ciurezu *(Răsărit)*. . . 203
I. Al. Brătescu-Voineşti. . . 20,7
Lucia Mantu. . . 212
G. Ibrăileanu moralist. . . 219
M. Sadoveanu. . . 229

LITERATURA STRĂINA

Herman Bang. . . 241
Jules Renard *(Les Cloportes)*. . . 245
Henry de Regnier *(La Pecheresse)*. . . 248
Amiel. . . 251
Marcel Proust. . . 260
Maurice Barres . . . 277
Gobineau şi gobiriismul. . . 280
Centenarul lui Byron. . . 283
Balzac *(Cousine Bette)*. . . 286
Paul Valery. . . 295
La moartea lui Anatole France . . . 302
E. Fromentin *(Dominique)*. . . 309
Thomas Hardy *(Tess d'Urberville)*. . . 316
Andre Gide. . . 324
Note despre Rainer Măria Rilke. . . 333
Sufletul provincial *(La Province* de F. Mauriac) . . . 343
La comemorarea lui H. Ibsen. . . 346
Paul Morand, călător. . . 350

II. (DIN PERIODICE)

ESTETICA ŞI TEORIE LITERARĂ

Europeism şi tradiţionalism. . . 359
Sport şi literatură. . . 362
Evoluţia teatrului modern. . . 363
Dl. H. Sanielevici despre Panait Istrati şi literatura română 365
Estetism şi poporanism. . . 376
Unitatea constructivismului. . . ^1'
De la cenaclul d-lui M. Dragomirescu. . . 381
Polemică şi polemică. . . 383
Statul şi literatura. . . 337
Posteritatea criticii. . . 339
Critică psihologică şi critică estetică. . . 399
Crima d-lui P. Zarifopol. . . 393
Pentru dl. Paul Zarifopol. . . 395
Ştiinţa literară şi psihologia modernă. . . 398
Un incident între esteţi. . . 40a
Confuziunea valorilor. . . 402
Decăderea formelor. . . 404
înapoi la junimism !. . . 493

LITERATURA ROMANĂ

Camii Petrescu : *Versuri*. . . 4^3
I. Pillat: *Pe Argeş în sus* . . . 4^5
Virgii Cioflec : *Luchian*. . . 419
Octav Botez : *Pe marginea cărţilor*. . . 420
Marin Simionescu-Rîmnieeanu : *Istoria artelor* . . . 422
Sandu Teleajăn : *Au înflorit castanii*. . . 423
N. Davidesou : *Conservator et c-ie*. . . 423
Lucian Blaga : *Filosofia stilului*. . . 426
Panait Istrati : *Oncle Anghel*. . . 427
E. Bucuţa : *Legătura roşie* . . . 430
Sandu Teleajăn: *Poveştile lui Hinu Ion*. . . 431
Petre Sergescu : *Scrisori din Varşovia*. . . 432
**Jean Bart : *In Deltă*. . . 432
H. Stahl : *Spion*. . . 434
Leon Feraru : *Maghernița veche şi alte versuri din anii tineri* 435
Tudor Vianu : *Dualismul artei* . . . 437
Moartea lui Radu Rosetti. . . 438
- Jean Bart : *Peste ocean*. . . 440
I. Petrovici ca literat. . . 441
A. Toma : *Poezii*. . . 445
în marginea ultimei nuvele a d-lui M. Sadoveanu . . 446
I. Petrovici : *Momente solemne*. . . 447
Arta d-lui Arghezi şi magia. . . 448
G. Bărgăuanu : *Pămînt şi soare*. . . 449
Stejar Ionescu : *Domnul de la Murano*. . . 451
L. Rebreanu : *Ciuleandra*. . . 453
Al. A. Philippide : *Stînci fulgerate*. . . 455
Sărbătorirea d-lui M. Sadoveanu. . . 457

George Lesnea : *Veac tînăr* 458
Ion Minulescu : *Bărbierul regelui Midas* 458
Const. Graur : *Cîţiva inşi* 461
Tudor Vianu : *Arta şi frumosul* 462
C. Stere romancier (Cu ocazia ediţiei a dooa a romanului său) 463
G. Călinescu : Viaţa lui Mihail Eminesicu 468
T. Teodorescu-Brainişte : *Fundătura cimitirului nr. 13 ;* . . 472
Perpessicius : *Itinerar sentimental* (poezii) 472
Paul Zarifopol 474
Ghiocul de Demostene Botez 477
G. Ibrăileanu 479
E. Bucuţa : *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori* 480
Istoria literaturii române... de G. Călinescu 481
Un portret al lui Tudor Vianu 486
Mihail Sadoveanu 490
Cîteva observaţii asupra operei lui Caragiale . . . 492
Ion Marin Sadoveanu 495

LITERATURA STRĂINA

Directive în literatura contemporană 503
Knut Hamsun 507
Johan Bojer 510
Rene Laicii : *Histoire de la litterature frangaise contemporaine* 515
Herbert Eulenberg : *Siluete literare* 516
Jaeques Riviere 517
Goethe : *Stella, Clavigo, Egmont* 518
Dragoş Protopopescu : *Caracterul de rasă al literaturii engleze* 519
Gustave Coquiot : *Lautrec* 521
Benjamin Cremieux : *Le vingtieme siecle* 522
Lux şi' necesitate 523
Dragoş Protopopescu : *Pagini engleze* 524
"Arthur Schnitzler 525
Jean Cocteau : *Le rappel ă Vordre* 527
Ch. Lalo : *Esthetique* 528
Georg Brandes 528
Cazul Gide 529
St. Zweig : *Dickens et Balzac* 531
Rene Lalou : *Panorama de la litterature anglaise contemporaine* . . . .
Maximilian Harden . . . .
H. de Montherlant : *Aux fontaines du deşir* 534
Frank Harris : *La vie et les confessions de Oscar Wilde* 535
Marcu Beza : *Romanul englez contemporan* 536
Alexandre Rally et Getta Helene Rally : *Bibliographie franco-roumaine* 537
Andre Maurois : *Tourgueniev* 537
Ştefan Zweig : *Nietzsche* 538
Ştefan Zweig : *Joseph Fouche* 539
Maurice Barres : *Mes cahiers* 540
Camille Mauclair : *Vâpre et splendide Espagne* 541
Erich Măria Remarque : *întoarcerea de pe front* 541
H. Blazian : *Jean-Louis Forain* 543
Centenarul lui Goethe 5,43
Actualitatea lui Jules Verne . 546

III VALORI

Invitaţie la călătorie 557
Psihologia curajului 560
Clasicism 561
Criteriul tehnic în artă 561
Bergson cinic 502
Estetica şi calmul 563
Definiţia omului inteligent 564
Origina epicureismului 567
Ceea ce e nobil 568
Artă şi politeţe 569
Teoriile în faţa faptelor 569
Imoralitatea recunoştinţei 570
Cehov 571
Invenţie şi justiţie 573
Pesimism şi complexitate 573
Timbrul stilului 573
Intimitate şi familiaritate 573
Nebunia şi teoria cunoaşterii 574
Utilizarea sinuciderilor 574
Discurs de ateu 575
Arta ca mentalitate de clasă 575
Don Juan misogin *77

Viteza progresului şi nevoia de noutate 677
Utilitatea bunei dispoziţii 573
Responsabilitatea invenţiei. 578
Femeile superioare şi sexualitatea 579
Naţionalismul lui Barres. 579
Caragiale şi Balzac. 580
Succesul şi ascetismul. 581
Origina conştiinţei 582
Cochetărie şi blazare 1582
Elogiul banalităţii 583
Relativism 5&4
Războiul şi individualismul. 585
Capitalismul şi sentimentul trecutului 585
între etern şi efemer. . . . . (585
Utopii. 588
Caritatea bunului-gust 591
Indiscreţia lui Freud. 594
Ateismul naţional. . . . . . . -596
Iluziile grandomaniei. 600
Condiţiile scrisului modern. 604
Diferite feluri de refulări 608
Precizie şi succes. 608
Freud şi Marx 608
Lumea lui Caragiale. 609
Perfidia elanului vital. 613
Adevărul ca expiaţiune. 613
Sceptici şi entuziaşti. 615
Arta şi jocul. 615
Literatura de senzaţie' 615
Crima lui Caragiale^ ^ ^. 613
Impotenţă şi creaţie . . *. 619
Spiritul hegelian " 620
Freud şi materialismul istoric 624
Criza noţiunii de individ 625
Literatura şi viaţa 625
Hedoniştii şi morala 625
Goethe — omul integral 625 .
Descoperirea adolescenţei 623
Fiziologia ascetismului. 633
Subiectul în artă şi-n morală 633
Spirit analitic şi sintetic 633
Tinereţă şi raţionalism. 633
Clasificarea muzicală a sistemelor filosofice . . 634
Mistica politică. 634
NOTE 635



Lector : MĂRIA S^MIO^ESCU
Tehnoredactor : AORELJA^ANTON

Ban de tipcr 7 VI 1977. Tiraj 2 490 ex. broşate.
Coli ed. 35,46. Coli tipar 45.

Tiparul executat sub cd. 393 la
Întreprinderea poligrafică Galaţi
B-dul George Coşbuc 223 A
Republica Socialistă România